البيان

مجلة أدبية ثقافية شهرية
تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت
العدد ٣٢١ - ابريل ١٩٩٧



البيان

العدد 321 ـ ابريل 1997

مجلة أدبية ثقافية شهرية تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت

ثمن العدد

الكويت 500 فلس، البحرين 500 فلس، قطر 5 ريالات، دولة الإمارات 5 دراهم،عمان نصف ريال، السعودية 5 ريالات، سورية 75 ليرة، مصر جنيهان، المغرب 5 دراهم.

الاشتراك السنوي

للأفراد في الكويت 10 دنانير.
للأفراد في الخارج 15 ديناراً أو ما يعادلها.
للمؤسسات والوزارات في الداخل 20 ديناراً كويتياً.
للمؤسسات والوزارات خارج الكويت 25 ديناراً كويتياً أو ما يعادلها.

المراسلات

رئيس تحرير مجلة البيان

ص.ب34043 العديلية ـ الكويت

الرمز البريدي 73251

هاتف المجلة:2518286

هاتف الرابطة:2510602/2518282

فاكس: 2510603

إشارات:

1 ـ المواد المنشورة في المجلة تعبر عن آراء أصحابها فقط. 2 ـ الأعمال الإبداعية والبحوث الأكاديمية تحال إلى مختصين كل في مجاله للبت في صلاحيتها. 3 ـ ترتيب مواد العدد يتم وفق اعتبارات فنية لا علاقة لها بمكانة الكاتب أو أهمية المادة. 4 ـ المواد المرسلة تكون خاصة بمجلة البيان وغير منشورة أو مرسلة لأي جهة أخرى. 5 ـ يفضل أن تكون المواد المرسلة للمجلة مطبوعة على الآلة الكاتبة ولا تقبل إلا النسخ الأصلية. 6 ـ أصول المواد المرسلة لا ترد إلى أصحابها، سواء نشرت أم لم تنشر. 7 ـ يرجى من كتاب المجلة تزويدها بنبذة عنهم مع أرقام هواتفهم وصور فوتوغرافية لهم.

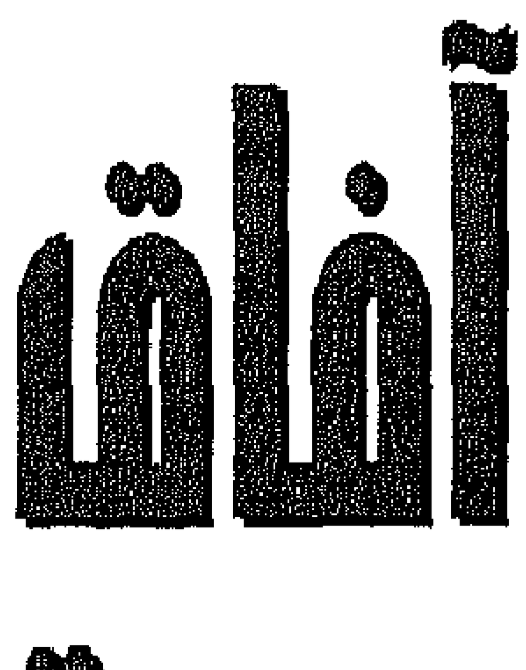
LITERARY JOURNAL ISSUED
BY KUWAIT WRITERS ASSOCIATION
(321) ABREL 1997

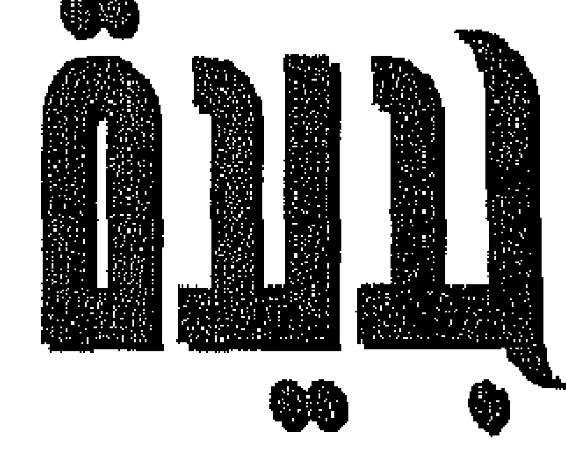


Al Bayan

**Correspondence
Should Be Addressed To:
The Editor:
Al Bayan Journal
P.0. Box: 34043
Audilyia -kuwait
Code: 73251
Fax: 2510603
Tel: (Journal) 2518286
2518282-2510602**

كلمة البيان





على مدى سنتين متتاليتين استطاعت البيان عبر هيئة تحريرها السابقة، أن تواصل مد جسور الحوار البنّاء مع شرائح واسعة من المثقفين العرب في مختلف البلدان. وأن تعيد إلى الأذهان صورة المثقف الكويتي المؤمن بحرية الرأي، وتعددية المنابر، وحق الاختلاف دون وصاية أو استعلاء.

واليوم تواصل البيان مسيرتها الجديدة متكئة على تراثها الغني الذي يرجع إلى ثلاثين سنة خلت، واضعة نصب عينيها إثراء هذه المسيرة، ورفدها بخيرة الأقلام المبدعة، والعقول النيّرة.

إن ما نسعى إليه حاليا يتحدد في ثلاث نقاط:

- جعل المجلة محكّمة من قبل أساتذة مختصين في مجالات الأدب والفكر.
- توسيع دائرة انتشار المجلة محليا وعربيا من خلال الاشتراكات والتوزيع.
- استقطاب أكبر عدد ممكن من الكتاب والأدباء الجادين وأساتذة الجامعات الأكاديميين.

ونعتقد أن استمرار المجلة، وارتقاءها شكلا ومحتوى، مرتبط أولا وأخيرا بمدى تعاون المهتمين من قراء وكتاب، ومدى تفاعلهم مع ما تطرحه من موضوعات ورؤى.

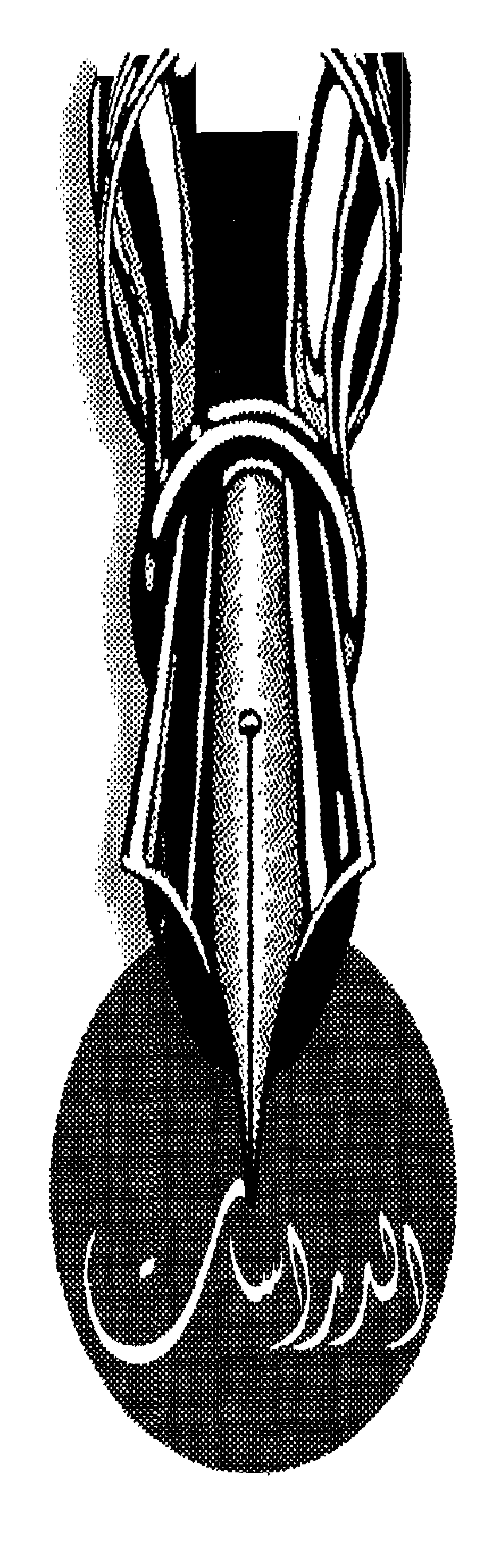
وكلنا ثقة في أن البيان ستظل واحة يستفيء في ظلها كل قلم حر مبدع، وهي بدورها لن تهمل أي مساهمة أو اقتراح أو رأي يصلها.

إننا نمد أيدينا للجميع، لنتابع ما تم بناؤه وترسيخه خلال هذه المسيرة المعمّدة بالجهد والتعب والانتظار.

وهنا لا بد لنا من تقديم خالص الشكر للدكتور سليمان الشطي الذي رافق البيان طوال عمرها بل رعاها غضة إلى أن اشتد عودها وها هو اسمه يغيب ليظل حضوره متألقا وفاعلا في هيئة تحرير «كتاب الرابطة». وتحية للزميلين العزيزين الأستاذ خالدعبد اللطيف رمضان والأستاذ يعقوب عبد العزيز الرشيد اللذين بذلا قصارى جهدهما لجعل البيان منارة مشعة، متمنين لهما المزيد من العطاء في مجالات عملهما الثقافي المتميز.

«أسرة البيان»

في هذا العدد


الدراسات

دعـــوة أبي نـــواس إلى نبـــذ الطلـــل دوافعها وأبعادها

• الدكتور أحمد علي محمد

توطئة:

من المعروف أن أبا نواس (أبا فراس)(١)، الحسن بن هانيء (هنّي) (٢) ممن جاهر بالدعوة إلى محاربة الأطلال، والخروج عليها صراحة، والتهوين من شأنها في فواتح بعض شعره بغية نبذها واستبدالها بما هو موصول بظواهر الحضارة التي آلت إليها الحياة العباسية في القرن الهجري الثاني. ومع أن أبا نواس مسبوق إلى هذه الدعوة (٣) إلا أن آراء كثيرة أطبقت على أنه صاحبها، وربما نزعت طائفة منها إلى المبالغة فزعمته ثائرا على التقاليد الفنية في الشعر، بكل ما تحتمله كلمة ثورة من معنى.

وما يعنينا هنا هو التدقيق في حقيقة دعوته، محاولين النظر إليها في إطارها الصحيح، ومن نواح نتوهم أنها تضيء دوافعها وتبرز أبعادها.

أولا: الدوافع:

لا شك أن ثمة أسبابا أذكت روح التمرد والإغارة على الطلل في نفس أبي نواس، ويمكن أن تنكشف طائفة من هذه الأسباب بالنظر إلى النواحي الآتية:

- أبو نواس ذو طبيعة عابثة ساخرة، فصفات الهزل والمجون والتهتك تمثل في شعره صهيلا لا يكاد ينقطع في أغلب أشعاره، فهو يجاهر بنزوعه إلى الشهوات، يصرح بإمعانه في اللذات، يهوى الحياة مجونا واستهتارا لا تردعه قيمة، ولا تحد من عبثه سلطة، وأما شخصيته الرسمية فملامحها غائبة إلا إذا دعاه المقام إلى شيء من الجد، وهذا عندما ينشد بعض مدائحه بين يدي الخلفاء والولاة. وحتى هذه المواقف كان يعبث ويتهتك، فمن ذلك أنه لما ذهب ليمدح الخصيب أُخذ عليه أنه جمش غلاما (٤). فدل ذلك على تهتكه. ومنه ما كان بينه وبين الرشيد حين أراد امتحانه فقال له: اهجنا، فقال:

أضاع الإمامة فسق الإمام
وغش الوزير وجهل المشير

فلم يتوقع الرشيد هذا المجون منه، وتلك الخلاعة فطرده من مجلسه (٥)، ومن ذلك أيضا ما ذكره أبو هفان: أن الأمين كان قد طلب أبا نواس لمجلسه، فقال أحد جلسائه: يا أمير المؤمنين هذا عيار شارب شواظ، ينادم السفلة والسوقى، وينتاب الحانات، ويركب الفواحش، ويرى ذلك غنما، وإن في منادمته تشنعة على أمير المؤمنين (٦).

ومما عرف عن أبي نواس أيضا استخفافه وتطاوله على القيم الدينية، فقد ذكرت المصادر كثيرا من الشواهد على ضعف عقيدته، فمن ذلك أن الرشيد طرده حين بلغه قوله في الخصيب:

فإن يكُ باقي سحر فرعون فيكم
فإن عصى موسى بكف خصيب

فقال له الرشيد: يا بن اللخناء أنت المستخف بعصى موسى نبي الله، وقال لإبراهيم بن عثمان بن نهيك: لا يأوي إلى عسكري من ليلته (٧). وذكر له ابن قتيبة شعرا يظهر فيه تشككه بالبعث والنشور (٨). إضافة إلى أشعاره التي تبين كثرة تجاوزه وتطاوله على القيم والأخلاق.

ويمكن أن يتبين المرء من هذه الشواهد القليلة أن أبا نواس ذو شخصية عابثة هازلة أولعت بالمجون، وشغفت بحب التطاول والتجاوز، ليس التطاول على قيم الفن وحسب وإنما على العقيدة والأخلاق أيضا، ولكن تطاوله هذا لم يكن يصدر عن جهل في حال من الأحوال، وإنما صدر عن علم ومعرفة، فقد ذكرت المصادر أنه قبس علما كثيرا من علماء عصره في الدين والتاريخ واللغة والشعر والكلام. إلا أنه سخر هذه المعارف الغزيرة التي انتهت إليه، للفساد والظرف والإضحاك.

ومجمل القول في شخصيته أن المرء لا يتبين ملامح جادة فيها، يمكن أن تقوي الظن بأن الرجل كان حريصا على تجديد الشعر، ومن هنا ينصرف الوهم إلى أن هنالك إضافات أضيفت إلى شخصية أبي نواس بقصد أو بغير قصد لا لشيء إلا ليحمله الناس عبئا ثقيلا يسمى التجديد أو الثورة أو غير ذلك من التسميات الكبيرة ذات الرنين الهائل.

وقد غاب عن كثير منهم أن أبا نواس نفسه قد قدم شخصيته بصورة تغاير تماما الصورة التي حاول نفرٌ من الباحثين المعاصرين تقديمها له. يقول أبو نواس: (٩)

إني أنا الرجل الحكيم بطبعه
ويزيد في علمي حكاية من حكى

أتتبع الظرفاء أكتب عنهمو
كيما أحدث من أحب فيضحكا

فهو كما يقول منغمس في حياة اللهو، منخرط في مجالس المجان، متحلل في اللذات، ومثل هذه الشخصية لا تُعنى كثيرا بالبناء بقدر ما يستهويها النقض والخلاف والتجاوز، وأما استعداده إلى الهدم والنقض فهو راجع إلى أحد أمرين:

أ ـ أنه انصرف إلى حياة القصف واللهو لا يعنيه تمثل القيم الفنية التي انتهى إليها الشعر القديم، وهذا التمثل عمل شاق بالنسبة لأبي نواس لأنه يستوجب جدية تتيح له متابعة مسيرة هذا الشعر بما يوافق قانون التطور الحقيقي الذي يفرض على المبدع أن يضيف إلى الفن كل ما هو جديد إيجابي، وفي هذه الحالة لا بد من النقض ولكنه نقض يوجب إعادة البناء حسب معطيات الفن الخاصة وإلا ما قيمة أن يهدم المرء قيمة من القيم وكفى.

ب ـ أنه كان مدفوعا إلى نقض كل ما هو إيجابي من قيم الفن والأخلاق، وهو الأسلوب الذي تبعته الشعوبية لازدراء حياة العرب بكل ما فيها، وهذا الأسلوب كان قائما على معرفة ودراية بأيام العرب وشعرهم وتقاليدهم وعاداتهم، وقد استهدف النيل من العرب ونقض ما كانوا يفخرون به حبا في الهدم ليس أكثر.

وفي الحالتين لا يسمى عمل أبي نواس تجديدا وثورة في الشعر العربي، لأنه دعا إلى تغيير يوضع بموضع الهدم، وإلا فماذا يقصد دعاة التجديد ممن انتصر لأبي نواس: أن ثورته على الأطلال محاولة للتعبير عن ظواهر الحياة الجديدة، فهل وصف مجالس الخمرة والمجون والتهتك والتطاول على القيم هي ما استجد في الحياة العربية في العصر العباسي فحسب؟!!

٢ـ لعل مسألة الأنساب من الأسباب التي حركت في نفس أبي نواس الإغارة على العرب وأدبهم، فقد كان يحاول إخفاء نسبه خوفا من ألسنة منافسيه، ولهذا السبب عكف على مجالسة العامة والسوقة، ونفر عن مجالسة العلماء والشعراء الذين لم يتصل بهم إلا ليقبس من علمهم في الأخبار واللغة والشعر، ثم يعود إلى ما كان عليه، يقول ابن منظور: «ونفر عن المثالب والأنساب لمكان هذه القصة، وأقام لهذه الغلطة بالبصرة في العطارين، فإذا كان العشي أتى أبا عبيدة يسأله عن أخبار العرب وأيام الناس، ثم اختلف إلى أبي محرز خلف مولى الأشعريين فكان يسأله عن الشعر ومعانيه» (١٠).

ومن الواضح أن اهتمام أبي نواس بشعر العرب وأخبارهم لم يكن إلا لتسخير هذه المعارف لهجاء خصومه، خاصة أن هجاءه قام على دعامتين أساسيتين:

أ ـ هجاء القبائل العربية وإبراز عيوبها التاريخية معتمدا على معرفته بأيام العرب في جاهليتها وإسلامها. والأمثلة على ذلك كثيرة في شعره منها أنه ذكر حوادث مشهورة تدين خصومه فهو مثلا يعيب على بني (دوران) غدرهم بصاحبهم، وهو والد امرىء القيس الذي كان ملكا على بني أسد، ثم يعيب عليهم بعض ما كانوا يعتقدون به في جاهليتهم كالزجر والعافية كقوله: (١١)

وأما بنو دوران والحي كاهل
فمن جلدة بين الحزيمين والعجب
فخرتم سفاها إن غدرتم بربكم
فمهلا بني اللكناء في كبة الحرب
فأنتم غطاريس الخميس إذا غزا
غذاؤكم تلك الأخاطيط في الترب

ومن ذلك أيضا هجاؤه هاشم بن حديج ورهطه، واعتماده في هذا الهجاء على المعرفة بأيام العرب، يقول: (١٢)

يا هاشم بن حديج ليس فخركم
بقتل صهر رسول الله بالسدد
أدرجتم في إهاب العير جثته
فبئس ما قدمت أيديكم لغد

ب ـ التعرض لرموز الحياة العربية في الشعر، من حيث أراد الطعن على العرب حياتهم وفنهم وفي المقابل التفاخر بما كانت عليه حياة الأكاسرة من رفه وسرور. يقول:(١٣)

دع الرسم الذي دثرا
يقاسي الريح والمطرا
وكن رجلا أضاع العلـ
ـم في اللذات والخطرا
ألم ترَ ما بنى كسرى
وسابور لمن غبرا

منارة بين دجلة والفرات تفيأت شجرا

أما الأنساب فقلما تعرض أبو نواس إليها، لأنه لم يجد فيها مطعنا على العرب، ذلك أن العرب لم تحفل بعلم مثل احتفالها بعلم النسب، وربما كانت مسألة الأنساب من أبرز العناصر التي تفاخر بها الشعراء العرب، وليس ذلك فحسب وإنما نالوا من خصومهم وذلك بالطعن في أنسابهم، ولهذا حاول أبو نواس إخفاء نسبه بالانتماء أو الولاء لقبائل العرب، فكان يدعي النسب إلى اليمانية، غير أنها أنكرته وهذا ما بعث في نفسه السخط عليها وعلى غيرها من القبائل. يقول ابن منظور: «لما نفاه ابن قنبر بأبياته السينية انقلب على النزارية، وادعى أنه من حاء وحكم فزجره آل يزيد بن منصور الحميري خال المهدي وقالوا له: أنت خوزي فما لك لحاء وحكم»(١٤).

ولهذا انقلب عليها يفرط في هجائها، وكان هجا النزارية وغيرها في قوله:(١٥)

واهج نزارا وأفر جلدتها
وهتك الستر عن مثالبها
أما تميم فغير داحضة
ما شلشل العبد في شواربها
وقيس عيلان لا أريد لها
من المخازي سوى محاربها

وهذا يدل على أن النواسي لم يكن مخلصا في ولائه، فقد كان ينقل نسبه بين القبائل مستغلا ما كان بينها من تنافس، ولهذا سخر ولاءه كي ينال منها، فهو يهجو الواحدة محتميا بظل منافستها حتى إذا ما بلغ مراده انقلب عليها وهجاها بعد أن نقل نسبه إلى غيرها، يقول الرقاشي مبينا ذلك: (١٦)

نبطي فإذا قيل له
أنت مولى حكم قال نعم
واضعا نسبته حيث اشتهى
فإذا ما رابه ريب رحل

وعندما اشتد إنكار العرب لنسبته إليها ادعى أنه ينتسب إلى الأكاسرة وهذا ظاهر في قوله: (١٧)

تراث أبي ساسان كسرى لم يكن
مواريث ما أبقت تميم ولا بكر

وأظن أن ذلك يكفي للدلالة على أن أبا نواس ليس عربيا في نسبه، وإنما ادعى ذلك ادعاء، وقد أنكرته العرب مما حمله على التعريض بها، ومن العجب أن يزعم نفر ممن عرض لشعر أبي نواس وحياته أنه عربي من جهة أبيه (١٨) وهذا الزعم لا شيء يؤكده لا في شعر أبي نواس ولا في أخباره، ولهذا نؤثر أن نعرض هنا الأخبار المفصلة التي تطرقت إلى أصله وهي الأخبار التي جمعها ابن منظور صاحب لسان العرب

عن متقدميه، من باب الحرص على الحقيقة ليس أكثر:

١ـ «كان هانيء أبو الحسن بن هانيء كاتبا لمسعود المذرائي على ديوان الخراج، وكان اسمه (هَنّي) وكان راعي غنم، ولم يكن له ولاء ولا حلف حتى مات، فلما كبر أبو نواس وأدب قال لنفسه:

حسن بن هانيء، وإنما كان حسن بن هنّي».

٢ـ «قيل كان أبو أبي نواس حائكا»

٣ـ «وقيل: كان اسم جده رباح، وكان رباح مولى الجراح بن عبدالله الحكمي والي خراسان».

٤ـ «كان أبو نواس من الخوز من باب شيركان».

٥ـ «وقيل: من قرية من قرى الأهواز».

٦ـ «وقيل: من أرض مناذر الصغرى».

٧ـ «وقيل كان أبو نواس مولى محمد بن عمر الحكمي من حاء وحكم».

٨ـ «قال أبو عمر قعنب: خرجت مع الأصعمي من المسجد الجامع، فلما صرنا على الدرب الذي يخرج من سكة المربد إلى بني أصمع وقف بي على دار مبنية بالآجر والجص هناك، فقال: أترى هذه الدار؟ عهدي بها مرة من قصب، وكان فيها طراز حائك، وكان فيها إنسان فارسي تزوج امرأة فولدت غلاما، فأرضعت بلبانه غلاما من ثقيف، فتعلم الصبي من الحائك القرآن، ثم قال الشعر وخرج إلى بغداد وبلغني أنه قال:

واهج نزارا وأفر جلدتها

وهتك الستر عن مثالبها

وادعى اليمن وتولاهم، فسألته عنه فقال: هو أبو نواس».

٩ـ «وقيل: كان أبوه من جند مروان بن محمد من أهل دمشق، وكان فيمن قدم الأهواز في أيام مروان للرباط فتزوج بجليان وأولدها عدة أولاد منهم أبو نواس».

١٠ـ «والمجمع عليه أن أصله من خوز الأهواز، وقيل من مناذر من رستاق ما برثى من قرية يقال لها باسكني»(١٩).

فهذه الروايات تطبق على أنه ليس عربيا في نسبه، ما عدا الخبر التاسع، وهو ضعيف لا ينهض حجة، فكون والد أبي نواس من أهل دمشق أو من جند الخليفة مروان بن محمد لا يعني أنه عربي النسب.

والثابت أنه مولى ادعى النسب إلى العرب في أول أمره، فقال إنه «من ولد عبيد الله بن زياد بن ظبيان من بني عائش بن مالك بن تيم الله بن ثعلبة.. فقيل لأبي نواس: إن الرجل الذي تدعي له لا عقب له لأنه مات ولا ولد له، فلو أنك قلت: ولد النابيء بن زياد أخي عبيد الله قبلنا منك» (٢٠). ثم ادعى النسب إلى حاء وحكم، وهما من مذحج اليمن. يقول ابن منظور: «مما ادعاه أبو نواس أنه مولى للحكميين، وإنما ادعى ولاء حاء وحكم بالبصرة لأن بها قوما منهم، وما كان في جميع عمل الأهواز رجل واحد من حاء وحكم يقال إنه يُدعى منهم» (٢١). وبعد ذلك زعم أنه بصري ودمشقي وذلك في قوله:

فإن أكُ بصريا فإن مهاجري

دمشق ولكن الحديث فنون

وعقّب ابن منظور على قوله هذا: «إنما نشأ بالبصرة وليس له بدمشق قبل ولا بعد» (٢٢).

٣ـ نشأ أبو نواس في البصرة يتيما، بعد أن انتقل مع أمه جلبان الأهوازية إليها، وكانت هذه المرأة تعمل بالصوف وقد تمكنت من دفع ولدها إلى التعلم فقرأ القرآن على يعقوب الحضرمي وأجاد حتى قال له: اذهب فإنك أقرأ أهل عصرك

(٢٣). ولما شب أبو نواس أسلمته إلى براء يبري عود البخور، ويبدو أنه في هذه الأثناء تعرف على والبة بن الحباب الأسدي، وكان عابثا فاسقا كما تذكر المصادر فأعجب بأبي نواس لحسنه واصطحبه معه إلى مقاصف اللهو والفساد.

وفي علاقة والبة بأبي نواس ما يدل على التهتك والشذوذ، وقد أورد ابن منظور كلاما لوالبة يصف فيه كيف أفسده. يقول والبة: «رأيت فيما يرى النائم كأن إبليس أتاني فقال: ترى غلامك الحسن بن هانىء؟ قلت: ما شأنه؟ قال: إن له لشأنا، ووالله لأغوين به أمة محمد، ثم لا أرضى حتى ألقي محبته في قلوب المرائين من أمته، وقلوب العاشقين لحلاوة شعره»(٢٤).

ومثل هذه العلاقة فتحت للباحثين في العصر الحديث الباب واسعا لتحليل نفسية أبي نواس كان منهم عباس محمود العقاد الذي عد أبا نواس نرجسيا أسرف في عشق نفسه، وهام حبا بجسده (٢٥). ثم جاء النويهي ليبرز في تحليله نفسية أبي نواس أسباب شذوذه فكانت عنده أنه ناقص التطور (٢٦). وأما عن علاقة أبي نواس بوالبة فيرى الدكتور النويهي أن أبا نواس هو الذي طلب من والبة أن يصطحبه معه ويغمسه في حياة الفسق هربا من سيرة أمه (٢٧). وأما د. شوقي ضيف فقد أرجع أسباب التمرد في نفسية أبي نواس إلى المجون «إن جمهور هذا الصياح إنما كان ينظمه في أثناء معاقرته الخمرة، هزلا وتعابثا ومجانة، من أجل ذلك ترددت نبراته في خمرياته، إذ نراه في ثناياها يهاجم الدين ويهاجم العرب، ووقوف شعرائهم على الأطلال حتى إذا صحا عادت إليه يقظته أوقف ثورته على الدين والعرب»(٢٨).

ومهما يكن من أمر فقد تكون هذه الأسباب مجتمعة من الدوافع التي أشعلت في نفس أبي نواس الرغبة في الهجوم على التقاليد الفنية في الشعر، ولكن لماذا استهدف ظاهرة الأطلال دون غيرها من الظواهر الفنية؟

إن الأطلال رمز للحياة العربية في الشعر كما صورها الشعراء منذ العصر الجاهلي، وكان هذا الرمز بمثابة الجسر الذي يصل حاضر الفن العربي بماضيه، والتمسك به يعني تمسكا بالأصالة وتحنانا إلى ذلك الطور الذي تكونت فيه الأمة، ولا عجب بعد ذلك أن يكون التمرد على هذا الرمز هو تمرد على تراث الأمة وأصالتها، ونبذه يعني التعريض بحياتها وقيمها، وإذا فهمنا المسألة على هذا النحو أدركنا أبعاد دعوة أبي نواس إلى نبذ الأطلال في الشعر.

ثانيا: الأبعاد:

لم تكن دعوة أبي نواس إلى محاربة الطلل شاملة، ولم تنطق بها أشعاره كافة، وإنما تجلت في غرض الهجاء دون غرض المديح، بمعنى أنه أذاع دعوته في أشعاره الخاصة، وكتمها في أغراضه الرسمية.

لقد ارتبطت دعوة أبي نواس إلى محاربة الأطلال بموضوع الهجاء اتصالا وثيقا مما يدل على أنه أراد النيل من الأطلال والمهجو على حد سواء، فهو يثور على الطلل ويشتمه بمثل ما يشتم المهجو ويقلل من شأنه، فالموقف في قصيدة الهجاء في شعره كله يقوم على الشتم والازدراء، وليس ذلك فحسب، وإنما نراه مولعا بعقد المقارنة بين بيئتين وبين أمتين، فإذا صور الأطلال بائسة كئيبة أمعن في وصف جوانبها الجرداء وتوسع في صفة الخراب والجدب ولم ينس

التعريض بمن وقف عليها فهجاه مثلما هجاها ثم يخلص إلى وصف الحاضرة ومترفها من الأكاسرة وغيرهم يقول: (٢٩)

ليست بدار عفت وغيرها
ضربان من قطرها وحاصبها
ولا لأي الطلول أندبها
للريح والرقش في قرابنها

ولا نطيل البكا إذا شطت النية
واستعبرت لذاهبها

فهو هنا ليس من شأنه الوقوف على الأطلال والبكاء عليها لأنه ليس من أهلها، ولهذا يسرع في الدخول إلى هجاء النزارية قائلا:

واهج نزارا وأفر جلدتها
وهتك الستر عن مثالبها

ويمضي في قصيدته التي هجا فيها هاشم بن حديج على هذا النحو، فهو دوما يزري بالطلل مثلما يزري بالمهجو ثم يخلص إلى الفخر بحياة الأكاسرة، يقول: (٣٠)

دع الرسم الذي دثرا
يقاسي الريح والمطرا
ألم ترَ ما بنى كسرى
وسابور لمن غبرا

ومثل ذلك الصنيع في قصيدته التي يقول فيها: (٣١)

ودار تؤدب فيها البُزَاةُ
ويمتحن الفهدُ الفهدة
وصلت عراها إلى بلدة
بها نحر الذابح البلده
إذا اغتامها قرم المعتفين
طروقا غدارهم المعده
فمر كمر شهاب الظلام
ليفعل داهية إدّه

ففي هذه الأمثلة يجمع أبو نواس بين أمرين: تصوير حال الطلل ثم يتخلص إلى هجاء أصحابه، وهو ينحو هذا النحو في أغلب أهاجيه، والمقارنة بين الطلل البائس والحياة المترفة، وتمس هذه المقارنة سكان البوادي من ناحية الشتم والازدراء، وإلى جانب ذلك نراه أحيانا يلتفت إلى حيوان البادية فيصوره دوما جائعا غرثان لا يجد فيه مطعما ولا مشربا، فهو إذن يصف الأطلال وما يتصل بها مجردا من التعاطف، وهذا الوصف فيه ما يدل على كراهيته هذا الرسم وإعراضه عن هذا العرف الفني في هجائه وبعض خمرياته.

واشتهار دعوته إلى نبذ الطلل أثار معاصريه أمثال الحكم بن قنبر التميمي وقد نسب إليه بعض الشعر الذي يقول فيه: (٣٢)

دع الأطلال عنك أبا نواس
عفاها كل أسحم ذي ارتجاس
فما ذكراك من رسم محيل
ومن نؤي ومن طلل طماس
وهَنِّيُ من الأخواز وغد
وراعي البهم في كنفي هساس
سألت الخوز عنك فما أساؤوا
وقالوا ثابت فينا المراسي
عهدنا شيخة ترعى رماما
ونساجا بدور أبي جلاس
بخوزستان أنسج من رأينا
ولا سيما لجلباب خماسي

وأما في قصائده المدحية فقد احتفل بالأطلال فلهج بذكرها كغيره من الشعراء العباسيين، ولم يستطع التطاول عليها لأنه أنشد هذا الشعر بين يدي الخلفاء ولا سيما الرشيد والأمين فمن قوله في مدح الرشيد: (٣٣)

حي الديار إذ الزمان زمان
وإذا الشباك لنا حرى ومعان
يا حبذا سفوان من متربع
ولربما جمع الهوى سفوان

وإذا مررت على الديار مسلما
فلغير دار أميمة الهجران

وقال أيضا في صدر قصيدة مدح فيها الرشيد: (٣٤)

لقد طال في رسم الديار بكائي
وقد طال ترددي بها وعنائي
كأني مريغ في الديار طريدة
أراها أمامي مرة وورائي
فلما بدا لي اليأس عديت ناقتي
عن الدار واستولى علي عزائي

وأما في مدائحه للأمين فإنه نهج النهج نفسه الذي حافظ فيه على رسوم الطلل كقوله: (٣٥)

يا دار ما فعلت بك الأيام
ضامتك والأيام ليس تضام
عَرَم الزمان على الذين عهدتهم
بك قاطنين وللزمان عرامُ
أيام لا أغشى لأهلك منزلا
إلا مراقبة علي ظلام
ولقد نهزت مع الغواة بدلوهم
وأسمت سرح اللهو حيث أساموا

وفي البيت الأخير إشارة تدل على أن أبا نواس مضطر إلى ذكر الطلل ذكرا طيبا مراعاة للمقام، فقوله: «ولقد نهزت...» يحتمل أن يكون صانع الغواة في وقوفهم على الطلل، وربما أراد معنى آخر وهو اعتذاره عما يصدر منه من المجون والعبث في شعره وحياته وهذا تسويغ لما هو مشهور عنه.

والواضح في مدائحه عامة أنه كان يحسن القول في وصف الطلل، وربما كان ذلك يرجع إلى أنه لم يجرؤ على كشف ما كان يضمر له من عدوان، يقول: (٣٦)

ديار نوار ما ديار نوار
كسونك شجوا هن منه عوار

ومع احتفاله الشديد بالأطلال في فواتح مدائحه، إلا أنه لم يطل الوقوف عليها، ولعل أطول مقدماته في وصف الديار قوله: (٣٧)

لمن دمن تزداد حسن رسوم
على طول ما أقوت وطيب نسيم
تجافى البلى عنهن حتى كأنما
لبسن على الأقواء ثوب نعيم
ومازال مدلولا على الربع عاشق
حسير لبانات طليح هموم
يرى الناس أعباء على جفن عينه
ولو حل في داري أخ وحميم
فود بجدع الأنف لو أن ظهرها
من الناس أعرى من سراة أديم
ألا حبذا عيش الرجاء ورجعة
إلى دف مقلاق الوضين سعوم
ترامت بها الأهوال حتى كأنها
تحيف من أقطارها بقدوم

ومن الملاحظ أنه في هذه الأمثلة جميعا يعكف على وصف الطلل، وقد ظهر في أثناء ذلك الوصف تعاطفه وكثرة تحنانه وتشوقه إلى الدمن والرسوم، فصور نفسه وكأنه «مريغ في الديار طريدة» وقد بدت الأطلال في ناظريه مكتسية ثوب نعيم على الرغم من الجدب الذي أصابها «لبست على الأقواء ثوب نعيم، ولم يستطع كتم عبراته فبكى أو تباكى ساعة على الدمن «أبدت عواصي من دمع أطعن لها» وغير ذلك من المعاني التي حفل بها وصفه للطلل. ولكنه مع ذلك أغفل كثيرا من المعاني الخاصة بوصف الأطلال، وطوى جملة من الأساليب المعروفة فيه، وهذا إنما يدل على أنه لم يصف الطلل جريا على عادة السابقين، وإنما سخره لخدمة موضوع القصيدة مستغلا ما كان يتركه ذكر الطلل من أثر في نفس السامع. ومجمل المعاني التي ذكرها النواسي في مقدمة الطلل التي تتصدر قصيدة المدح تتصل بموضوع المدح نفسه، ويظهر ذلك

بجلاء في قوله: (٣٨)

لمن طلل لم أشجه وشجاني
وهاج الهوى أو هاجه لأوان
بل فازدهتني للصبا أريحية
يمانية إن السماح يماني

فقد ذكر هنا معنيين يتصلان بالمدح وهما: الأريحية والسماح، وهذا الأسلوب يسميه النقاد بالانتقال المتصل، وكأن الشاعر أراد أن يوثق الصلة بوساطة هذا الانتقال بين المقدمة والموضوع ليوفر لشعره تتابعا منطقيا تظهر فيه أجزاء القصيدة متلاحمة.

وهذا الأمر إنما يكشف أبعاد دعوة أبي نواس إلى محاربة الطلل، والتي آثر عدد من الدارسين تصنيفها تحت إطار الثورة الشاملة على الموروث الفني، فهذه الدعوة في حقيقة أمرها ليست أكثر من معنى شعري يتصل بموضوع القصيدة، حيث تحكم موضوع الشعر برؤية أبي نواس وحدد موقفه إزاء الطلل من حيث إنه أراد الثوران عليه أو التمسك به، فموضوع الهجاء يستلزم الذم والنقض والازدراء فلهذا نقض النواسي الطلل مثلما ذم المهجو، بينما اضطره موضوع المدح إلى الثناء والإعجاب فأثنى على الطلل مثل ثنائه على الممدوح.

فموقف أبي نواس من الطلل يظهر في صورته الخارجية ليس أكثر من موقف فني، غير أن هنالك دوافع شخصية لعبت دورا مهما في ذلك. كنا قد أشرنا إليها في صدر هذا البحث الوجيز. ولكن لماذا تبع النواسي هذا الأسلوب فخرج به على طريقة السابقين، بمعنى آخر لماذا وصف الطلل (في الهجاء والمدح) وصفا يبدو من خلاله موقفه واضحا من الحياة والفن؟

إن تناول أبي نواس ظاهرة الطلل على هذا النحو، وتحديد موقفه منها تبعا لموضوع الشعر لم يكن جديدا، أو هو من الأساليب التي تفرد بها وحده، غير أن وقوف الناس عند ظاهر دعوته إلى نبذ الطلل، أعني اعتباره مجددا لمجرد شتمه الطلل أدى إلى تسمية الأشياء بغير أسمائها. فأبو نواس واحد من الشعراء العباسيين الذين تجلت في أشعارهم قضية الفن الموروث بكل مشكلاتها، وملخص القضية أن القصيدة كما ورثها العباسيون كانت تفتقد إلى عنصر الترابط والتسلسل بين أقسامها فكانت مركبة تركيبا يصعب من خلاله تبيان علاقة منطقية بين أجزائها أو موضوعاتها الفرعية. فالشاعر الجاهلي جمع بعفوية ما كان يقره ذوقه الفني من موضوعات يراها منسجمة، فيحشد هذه الموضوعات دونما تجريد، وبعامل الزمن أضحى هذا الشكل قاصرا على موضوعات محددة فآل إلى الجمود، وفي ضوء ذلك كان لا بد من تعديل هذا الشكل ليستوعب عناصر جديدة، ولا سيما أن الحياة في العصر العباسي ارتفع فيها صوت العقل، وغدا الشعر في ضوء هذه المتغيرات الأخرى والتي كانت غاية في الدقة والترتيب والتماسك كالخطب والرسائل وغير ذلك من الأشكال النثرية ولهذا أخذ الشعر يسير بخطوات بطيئة ليواكب حالة التطور التي اندفعت إليها الحياة بكامل عزمها، ومن هنا جرى تعديل كبير في شكل الشعر وموضوعه في العصر العباسي وقد تناول من قضايا الشكل التسلسل والتلاحم بين الأجزاء، خصوصا أن هذه المسألة غدت مطلبا نقديا، وقد أخذت تترسخ في نتاج

الشعراء شيئا فشيئا، حتى باب معيار التسلسل والتتابع واتصال الأجزاء من المعايير النقدية المهمة التي تحددت قيمة الشعر في ضوئها، ولا سيما عند ناقد كابن طباطبا حيث يقول: «ومن أحسن المعاني والحكايات في الشعر وأشدها استفزازا لمن يستمعها الابتداء بذكر ما يعلم السامع له إلى أي معنى يُساق القول فيه قبل استتمامه، وقبل توسط العبارة عنه، والتعرض الخفي الذي يكون بخفائه أبلغ في معناه من التصريح الظاهر الذي لا ستردونه، فموقع هذين عند الفهم كموقع البشرى عند صاحبها لثقة الفهم بحلاوة ما يرد عليه من معناها»(٣٩)

ومن هنا حذا الشعر حذو النثر من جهة تماسكه وتسلسله وتدرج معانيه وترتيب أقسامه، وقد أشار ابن طباطبا إلى هذه الناحية في قوله «فإن للشعر فصولا كفصول الرسائل، فيحتاج الشاعر إلى أن يصل كلامه على تصرفه في فنونه صلة لطيفة، فيتخلص من الغزل إلى المدح، ومن المدح إلى الشكوى بألطف تخلص، وأحسن حكاية بلا انفصال للمعنى الثاني عما قبله بل يكون متصلا وممتزجا معه»(٤٠)

فهذه من القضايا التي استجدت في الشكل الشعري العباسي، ولكنا لا نقدر أن ننسبها إلى شاعر بعينه، لأن هذا التحول جهد أجيال متتابعة، وفي الوقت نفسه لا نستطيع أن نحدد بدقة متى بدأ هذا التحول، وعند من، وإنما قد نلمح آثاره عند شاعر أو جيل من الشعراء، وأتوهم أنا ما يحول دون التدقيق في هذه المسألة هو طبيعة التقسيمات السياسية لعصور الأدب العربي، حيث وزع الأدب حسب التقسيمات السياسية، ومن هنا بات من الصعب القول: إن العصر العباسي هو عصر تحول وتغيير بالنسبة للشعر، فقد يكون ذلك التحول حصيلة جهود سبقت العصر العباسي.

وثمة خطأ بالغ حدث عندما نظر الباحثون إلى قضايا الفن الشعري من جهة تطورها على اعتبار أنها حصيلة جهد فردي، كما هو الشأن في الدراسات التي تكلمت عن جديد أبي نواس أو غيره من الشعراء، يتمثل في جزئية الأحكام وقصورها عن تصوير حقيقة التطور الشعري.

وخاتمة القول: إن لدعوة أبي نواس في مهاجمة الطلل ظاهرا وباطنا، أما الظاهر فقد أخذ بعدا فنيا تمثل في محاولته الخروج على القوالب الفنية الموروثة وعلى رأسها وصف الطلل، بحجة أنها لم تعد تناسب أحوال الحياة الجديدة، فلهذا هاجم الأطلال وعاب على من وصفها في الشعر، مع أنه أكثر من ذكرها في فواتح مدائحه كما بينا، في حين عرض بها في فواتح الهجاء، وهذا التعريض أو الشتم لا يدخل في باب التجديد، لأن الشتم يعني الهدم. وإذا كان لا بد من الإشارة إلى جديد أبي نواس فإن جديده لا يكمن في هجومه على الطلل وإنما ينحصر في الاستجابة إلى عوامل التحول التي برزت بوضوح ليس عنده فحسب وإنما في أشعار العباسيين عامة.

وأما باطن دعوته إلى نبذ الطلل فنلمح فيها بعدا شعوبيا انعكست فيه دوافع شخصية أذكت روح التمرد في نفسه على العرب وحياتهم، وهذه الدعوة ليست بذات أثر يذكر ولا سيما أنها لم تترك صدى في اتجاهات الشعر من بعده.

الحواشي:

١ـ ذكر ابن منظور في كتابه (أخبار أبي نواس) «أن أبا نواس نزل عن كنيته بأبي فراس واكتنى بأبي نواس تشبها بكنية ذي نواس، كما كانت اليمن تكتني» ص:٢٩.

٢ـ كان اسم أبيه «هَنّي» وهو حسن بن هني، ذكر ذلك غير واحد منهم ابن قنبر في شعر ينسب إليه وقد عاب على أبي نواس مهنة أبيه في قوله:

وهَنّي من الأخواز وغد
وراعي البهم في كنفي هساس

وأثبت ذلك ابن منظور في (أخبار أبي نواس)ص: ١٠.

٣ـ منهم الكميت بن زيد وأشجع السلمي وديك الجن الحمصي، انظر مقدمة القصيدة في العصر العباسي الأول د. حسين عطوان (ط. دار المعارف بمصر ١٩٧٤) ص: ٩٩.

٤ـ انظر أخبار أبي نواس لابن منظور في ذيل كتاب الأغاني (ط. دار الفكر بيروت) ص:١٧. وجمش من التجميش وهو المغازلة بقرص ولعب.

٥ـ انظر أخبار أبي نواس لأبي هفان تحقيق عبد الستار أحمد فراج (ط. مكتبة مصر)ص:٧١.

٦ـ المصدر نفسه.

٧ـ انظر الشعر والشعراء لابن قتيبة (ط. لندن)ص:٥١١.

٨ـ المصدر نفسه.

٩ـ أخبار أبي نواس لأبي هفان ص:٦٧.

١٠ـ أخبار أبي نواس لابن منظور ص:٢٥.

١١ـ ديوان أبي نواس تحقيق: أحمد عبد المجيد الغزالي (ط. دار الكتاب) ص:٥٥٧.

١٢ـ المصدر نفسه: ٥٦١.

١٣ـ المصدر نفسه: ٥٥٧.

١٤ـ أخبار أبي نواس لابن منظور ص:٢٩.

١٥ـ ديوان أبي نواس: ٥٦٩.

١٦ـ أخبار أبي نواس لابن منظور: ٣٤.

١٧ـ المصدر نفسه ص:٣٠.

١٨ـ من هؤلاء الباحثين د. زغلول سلام في كتابه «الأدب في عصر العباسيين» (ط. منشأة الاسكندر سنة ١٩٩٣م)، وفحوى كلامه أن أبا نواس عربي من جهة أبيه، وقد استند في رأيه على خبر ضعيف بيناه في موضعه.

١٩ـ أخبار أبي نواس لابن منظور الصفحات: ٩,١٠,١١,١٢,٢٢.

٢٠ـ المصدر نفسه ص:٢٤.

٢١ـ المصدر نفسه ص١٣.

٢٢ـ المصدر نفسه ص٢٣.

٢٣ـ المصدر نفسه ص ١٣.

٢٤ـ المصدر نفسه ص:١٧.

٢٥ـ المجموعة الكاملة لمؤلفات عباس محمود العقاد (ط. دار الكتاب اللبناني ١٩٨٠) مجلد ١٦ ص: ٣٠.

٢٦ـ نفسية أبي نواس د. محمد النويهي (ط. مكتبة الخانجي بمصر ط.٢. ١٩٧٠) ص: ٦٤.

٢٧ـ المرجع السابق ص:٦٥.

٢٨ـ العصر العباسي الأول د. شوقي ضيف (ط. دار المعارف) ص: ١٢٧.

٢٩ـ ديوان أبي نواس: ٥٠٧.

٣٠ـ ديوان أبي نواس: ٥٥٧.

٣١ـ نفسه صد: ٥٤٩.

٣٢ـ أخبار أبي نواس لابن منظور ص: ٢٦.

٣٣ـ ديوان أبي نواس: ٤٠٤.

٣٤ـ نفسه ص: ٤٠٢.

٣٥ـ نفسه ص: ٤٠٧.

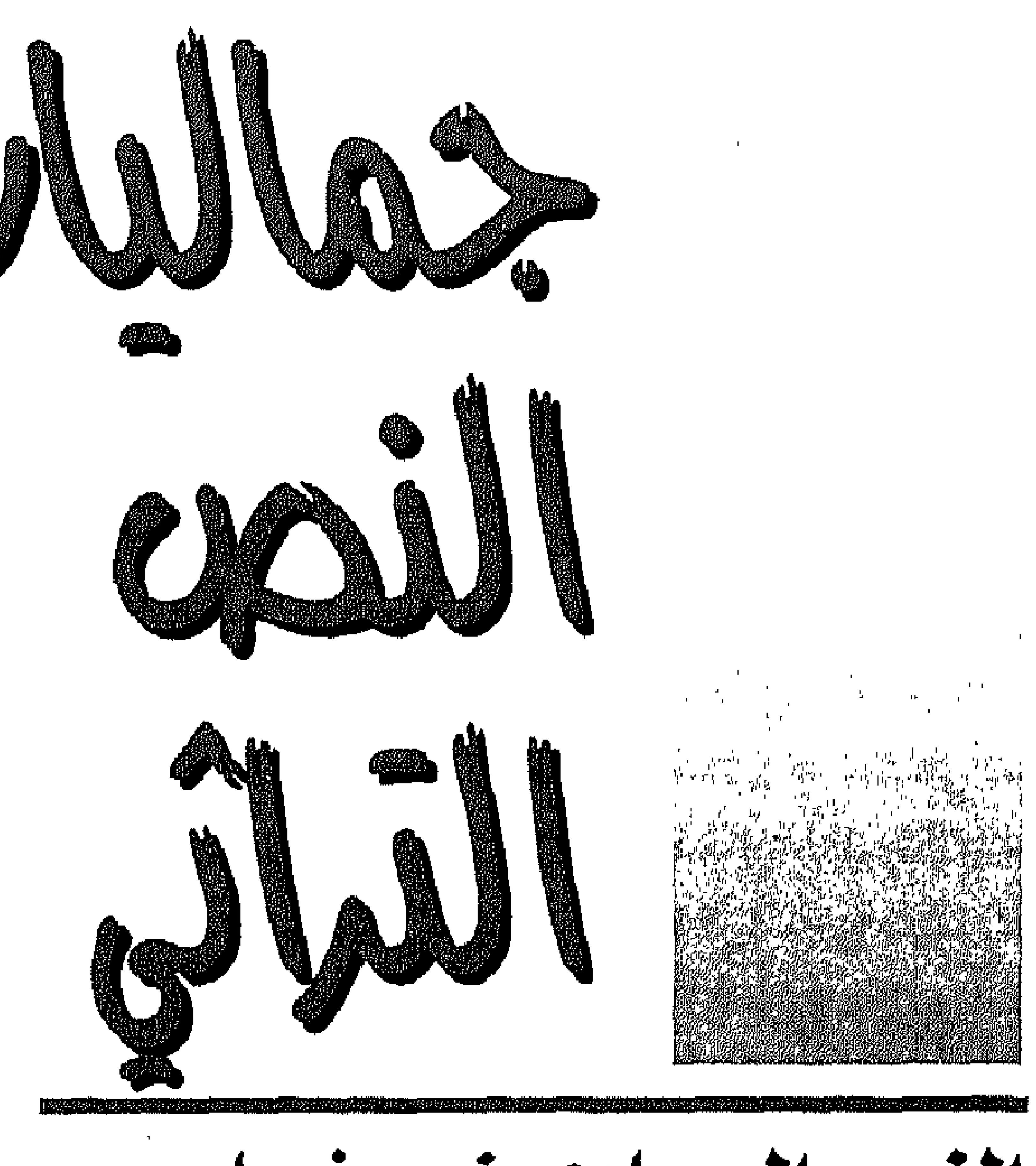
٣٦ـ نفسه ص: ٤٣٥.

٣٧ـ نفسه ص: ٤٤٧.

٣٨ـ نفسه ص: ٤٦٨.

٣٩ـ عيار الشعر لابن طباطبا تحقيق عبد العزيز ناصر المانع (دار العلوم للطباعة ١٩٨٥م) ص: ٢٧.

٤٠ـ المصدر نفسه ص: ٧.



جماليات النص التراثي

النص الحمادي نموذجا

○ محمد تحريشي / جامعة وهران

ونحن نقدم على تناول هذا الموضوع، نطرح سؤالا مهما، ما محور علاقة هذه النصوص النثرية، على قلتها، بالحماديين، على وجه الخصوص، وبالجزائر على وجه العموم، خاصة إذا انطلقنا من المفهوم التعبيري التكويني للأسلوب، على أنه يعبر عن شخصية الكاتب أو المرسل. ومن نافلة القول، إن هذا النثر عكس خصوصيته وتفرده، وفي الوقت ذاته انتماءه إلى الثقافة العربية.

لقد كان النثر ضرورة حياتية بالنسبة إلى الحماديين، «فاحتياج الدولة إلى الكتابة في مثل هذه الموضوعات، لتسيير شئونها، يستوجب انتخاب كتّاب نبهاء ذوي مروءة وحذق، إن كانوا موجودين في الأمة، وهذا متوقع إبان نشأة دولة بني حماد، لأنهم لم يستقدموا كتّابا، فيما علم عنه.، لأن مملكتهم مزدهرة بالعلوم والآداب، وفيها فقهاء وأدباء» (١).

لقد اتخذ النثر في هذا العصر اللغة العربية وسيلة في التعبير، كما اتخذ نظام الحكم اللغة نفسها لغة رسمية، ثم إن حمادا مؤسس الدولة الحمادية نشأ بالقيروان نشأة عربية إسلامية، درس الفقه والجدل وعلوم العربية (٢).

ولعل هذه الثقافة هي التي وجهت الإنتاج الأدبي على عهد الحماديين هذا التوجه العربي، فقد اتخذ الحكّام الحماديون لأنفسهم كتابا لتصريف الشئون الإدارية للدولة، «واتخذ الأمراء الكتّاب، وكان ديوان الإنشاء مصلحة من مصالح الدولة على أرقى ما يمكن تصوره من النظام، ترتب له الدواوين، وينتخب له الكتّاب من كل ذي قلم سيال وقريحة

وقادة وبلاغة نادرة»(٣).

وعلى الرغم من أن الدولة الحمادية استمرت قرنا ونصف من الزمن، إلا أن الوصول إلى نثرها، أو رسائلها، أمر صعب لضياع أغلب النصوص مع ما ضاع من تراث ثقافي وفكري. وهذا ما دفع أحد الدارسين إلى القول: «بحثت عن الرسائل الفنية ظانا أن أعثر عليها اعتمادا على بعض المصادر التي أشار أصحابها إلى رسائل رسمية صدرت من بعض الأمراء والوزراء، لكنهم لم يدونوا نصوصها، فحرمونا منها مختارين، أو مضطرين لعدم تمكنهم منها» (٤)، ومثل هذا الزعم يدفع إلى اليأس والقنوط، ويجعل عملية الوقوف على خصائص هذا النثر أمرا محفوفا بالمخاطر، إن لم يكن مستحيلا، لأن أغلب المصادر التي اهتمت بهذه المرحلة أشارت إلى وجود نصوص إبداعية، ولكنها لم تقيدها، فابن الأثير، على سبيل المثال، أشار إلى وجود ثلاث رسائل سلطانية (٥)، واكتفى بالإشارة والتلميح دون التقييد.

ـ ويبدو أن من أهم نصوص هذه الفترة، نص لأبي عبدالله محمد الكاتب المعروف بابن دفرير، والذي جعله صاحب الخريدة أحد كتّاب الدولة الحمادية، المتصرفين في الكتابة السلطانية، وأورد له رسالة كتبها عن سلطانها يحيى بن العزيز الحمادي، وقد فر من مدينة بجاية أمام عسكر عبد المؤمن يستنجد بعض أمراء العرب بتلك الولاية.

نص الرسالة

«كتابنا ونحن نحمد الله على ما شاء وسر، رضى بالقسم، وتسليما للقدر، وتعويلا على جزائه الذي به من شكر، ونصلي على النبي محمد خير البشر، وعلى آله وصحبه ما لاح نجم بسحر، وبعد، فإنه لما أراد الله أن يقع ما وقع، لقبح آثار من خان في دولتنا وضبع استفز أهل موالاتنا الشنآن، وأغرى من اصطنعناه وأنعمنا عليه الكفران، فأتوا من حيث لا يحذرون، ورموا من حيث لا ينصرون، فكنا في الاستعانة بهم والتعويل عليهم كمن يستشفي من داء بداء، ويفر من صل خبيث إلى حية صماد، حتى بغت مكرهم، وأعجل عن التلافي أمرهم، ويرد بال أمرهم إليهم، فعند ذلك اعتزلنا محلة الفتنة، وملنا إلى مظنة الأمنة، وبعثنا في أحياء هلال نستنجد منهم أهل النجدة، ونستفز من كنا نراه للهمم عدة، وأنتم في هذا الأمر أول من يليهم الخاطر، وتثنى عليه الخناصر»(٦).

إن معالجة هذه الرسالة معالجة نقدية حديثة تستدعي الاعتماد على أدوات إجرائية تكشف عن جماليات هذا النص التراثي، وعن المثيرات الأسلوبية في حدود نظام لغوي خاص، والوقوف على أهم مفاتيح مكونات هذا الخطاب للوصول إلى القيم الأسلوبية والجمالية التي تقدمها هذه العناصر والمكونات.

١ـ خاصية التقابل والتشاكل:

تتحدد هذه الخاصية من خلال علاقة الألفاظ بعضها ببعض، ومن خلال علاقة هذه الألفاظ بالنظام اللغوي للنص، فقد «ذهب هيالمساليق إلى أن الأسلوب يمكن أن يحدد من زاوية علاقة الألفاظ بالأشياء كما يحدد أيضا من خلال روابط الألفاظ بعضها ببعض، وكذلك من خلال علاقة

مجموع الألفاظ بجملة الجهاز اللغوي الذي تتنزل فيه، فالأسلوب في نفسه دال يستند إلى نظام إبلاغي متصل بعلم دلالات السياق، أما مدلول ذلك الدال، فهو ما يحدث لدى القارئ من انفعالات جمالية تصحب إدراكه للرسالة» (٧).

لقد استفاد ابن دفرير من هذه الخاصية في نصه الذي جمع بين ثنائيات متضادة، كالجمع بين انتصار عسكر عبد المؤمن، وفرار يحيى بن عبد العزيز الحمادي، أو الجمع بين الشعور بالهزيمة والمرارة، والرغبة في الانتصار بطلب النجدة والعون من القبائل بني هلال - ولعل هذا الجمع دال على ذلك التنازع النفسي وحدة المزاج والعصابية الذي عانى من السلطان وكاتبه ابن دفرير، لقد جاء هذا الجمع ك «تفريغ لغوي صادق لمعاناة نفسية واقعية» (٨) وليدل دلالة قوية على امتداد الصوت وشموله واتساعه، لينقل بصدق ذلك الشعور الذي يجمع الشمول والاتساع، ومن «الوجهة النفسية ينحصر الفعل اللغوي الأساسي في إعطاء قيمة رمزية للعلاقة» (٩) ويبدو أن دلالة الألفاظ على معانى متضادة تساعد المبدع على مراوغة اللغة لإبداع نصوص أدبية تثير الناقد وتحفزه على مقاربتها، فالنقاد العرب القدماء، على سبيل المثال، تتبعوا ذلك من خلال مدوناتهم. فلقد «أثار التقابل بين الدال والمدلول عند علماء اللغة العربية نشاطا لغويا لترصد بعض الظواهر» (١٠) كالترادف والأضداد والمشترك اللفظي، ولا يمكن الوقوف عند هذه القضايا وقوفا مثمرا إلا من خلال السياق الأسلوبي الذي ترد فيه، فابن الأنباري قرن الألفاظ المتضادة بالاستعمال من خلال ذكره نصوصا استعملت فيها هذه الألفاظ (١١).

وقد نبه بعض الدارسين المحدثين على أهمية السياق الأسلوبي في العمل الأدبي إذ يقول «السياق الأسلوبي هو نموذج لسانى مقطوع بوساطة عنصر غير متوقع، والتناقض الناتج عن هذا التداخل هو المنبه الأسلوبي.. وتكمن القيمة الأسلوبية للتناقض، في نسق العلاقات الذي يعمل التناقض نفسه على إقامته بين عنصرين متصادمين»(١٢).

لقد استطاع ابن دفرير أن يوظف الألفاظ توظيفا حسنا ليكشف عن قمة المعاناة كقوله: «استفز أهل موالاتنا الشنآن، وأغرى من اصطنعناه وأنعمنا عليه الكفراء، فأوتوا من حيث لا يحذرون، ورموا من حيث لا ينصرون فكنا في الاستعانة بهم والتعويل عليهم كمن يستشفي من داء بداء»، لقد استطاعت هذه الجمل أن توجه القارئ إلى جمالية هذا التعبير الذي اعتمد على التقابل بين جمل متوالية في مقام أول، ثم على تقابل الألفاظ في تواليها، في مقام ثان، فأنتج ذلك دلالة خاصة للنص على إبداع علاقات إسنادية جديدة، اعتمد فيها على التشبيه، والتي أدت إلى تواصل دلالي ناتج عن تواصل الكلمات والجمل، ومع ذلك فهل اختار الكاتب ألفاظه، أو أن سياق الحال فرض عليه معجما لغويا فرضا طوعيا؟.

يبدو أن سياق الحال، والموقف الإنساني الذي مر به الكاتب وجه ذلك الاختيار فجاء متماشيا وذلك الموقف، ولعل هذا الأمر، يعد من صميم الدراسة الأسلوبية، «وإذا كانت الأسلوبية لا تهتم بالكلام الحي، بل بتفصيله النسيجوي، وباللفظة المجردة التي هي في خدمة قدرة الفنان على التحكم والتطويع، فإن ذلك لا يسمح للكاتب بانتقاء ما يراه أكثر مناسبة وتعبيرية من غيره من الألفاظ، لاسيما إذا

ارتبط اللفظ المنتقى بحالة شعورية معينة، أو باصطلاحات مهنية خاصة، أو بفئة اجتماعية ذات معجم مميز» (١٣) ولعل هذا ما يميز الكلام العادي عن الإبداع، ونص ابن دفرير، وإن كان تغلب عليه المباشرة والتقريرية، نص مبدع مرتبط بعصره، وبظرف سياسي واجتماعي خاصين، وهو نص له أسلوبه الخاص به، و«الأسلوب هو اختيار الكاتب لما من شأنه أن يخرج بالعبارة عن حيادها وينقلها من درجتها الصفر إلى خطاب يتميز بنفسه، وهذا معناه أن الأسلوب رسالة أنشأتها شبكة من التوزيع قائمة على مبدأ الاحتمال والتوقع»(١٤).

إن اختيار الكاتب ألفاظه، أنتج دلالات تقربنا إلى واقع النص الذي تشاكلت ألفاظه، وجمله لتضفي على المعنى إجلالا، وجمالا كقوله على سبيل المثال: «.. فعند ذلك ا عتزلنا محلة الفتنة، وملنا إلى مظنة الأمنة، وبعثنا في أحياء هلال نستنجد منهم أهل النجدة، ونستفز من كنا نراه للهمم عدة، وأنتم في هذا الأمر أول من يليهم الخاطر، وتثني عليه الخناصر». فجاء هذا النسق اللغوي ليؤكد على المعنى الذي أراده الكاتب، على الرغم من أن اللفظ يمكن أن ينصرف إلى أكثر من دلالة لعدم تقيده بسياق واحد، إلا أنه، ههنا، قد جاء مقيدا بضرورة إثراء النص، فالأفعال «اعتزلنا، ملنا، بعثنا، نستنجد» تشاكلت لتسهم في بناء النص بناء يتماشى وطبيعة الموضوع، والظرف السياسي، ثم تشاكلت مع ما يليها من ألفاظ لترسم واقع النص.

٢ـ في البنية اللغوية للنص ـ

لقد جاءت بنية النص اللغوية بنية تقليدية أخذت من خصائص النص القديم الفنية والجمالية وفق أنساق اعتمدت ألفاظا بسيطة سهلة غير مستعصية على الفهم. وقد جاءت هذه البنية في جمل اسمية، وجمل فعلية، ومع تفاوت نسبي بينها. وقد قلت الجمل الاسمية، والتي تدل على الثبات والسكون مقابل الجمل الفعلية التي تعني الحركة والفعالية.

ـ البنية الفعلية للنص

لقد غلبت على هذا النص البنية الفعلية، فكانت أغلب جمله جملا فعلية، تدل على الحركة والحيوية والفعالية، لترصد الحدث وتساهم في رسم حيز النص ولحمته، وقد أكثر الكاتب من استعمال الأفعال الثلاثية ليعبر عن ديمومة الحدث وحركته، ويعكس نوعا من الرضى والاستسلام، وقبول ما وقع بأسى وتحسر.

لقد أدت جمل النص الفعلية إلى تماسكه هذا من خلال علاقات الجمل الإسنادية لتدل دلالة طردية بين الحركات، حيث تكون الحركة السابقة والأفعال ترسم لنا الخط الرأسي التصاعدي. يقول ابن دفرير: «فإنه لما أراد الله أن يقع ما وقع لقبح آثار من خان في دولتنا وضيع*، استفز أهل موالاتنا الشنآن** وأغرى من اصطنعناه وأنعمنا عليه الكفراء، فأوتوا من حيث لا يحذرون، ورموا من حيث لا ينصرون»

وهكذا نجد الجمل الفعلية تتوارد وتتوالى، وقد توزعت بين جمل في زمن الماضي، وجمل في زمن الحاضر أو المستقبل، لتؤكد على الحركة التي قد تتطلع إلى الثورة والتغيير والتجدد، وبذلك ابتعد عن الحياد، فحدد موقفا مما حدث،

فطغت الحركة على السكون، لتعبر عن طلب النجدة من قبائل بني هلال «وبعثنا في أحياء بني هلال نستنجد منهم أهل النجدة، ونستنفر من كنا نراه للمهم عدة».

إن هذه الجمل الفعلية مدت النص بجمالية خاصة تعتمد على الانسجام والتوافق، ويصبح ما ذكره عبدالملك مرتاض في نص «أين ليلالي» مهما في هذا المجال. يقول «والذي أفضى إلى هذا الانسجام في النظام التركيبي لهذا النص تتابع ملفوظات تكاد أن تتميز بالخصائص الإيقاعية نفسها في تشكيلات.. حيث إن كل تشكيلة تتخذ لها نظاما تركيبيا يقرب أجزاءها بعضها من بعض من وجهة، ولا يجعلها تنأى، في تركيبتها العامة عن التشكيلات الأخريات من وجهة أخرى» (١٥) ويبدو أن هذه الخصائص هي نفسها خصائص ابن دفرير الذي جاء نصه خفيفا مؤديا للغرض المنوط به، وجاء ذلك عن طريق اختيار المؤلف للألفاظ التي كونت لحمة هذا النص وانسجامه من خلال السياق الذي وردت فيه «إن معنى الألفاظ المفردة غالبا ما يكون عاما وغامضا، ويتلاشى هذا الغموض في معاني الألفاظ المفردة إذا دخل اللفظ في ضمائم تركيبية تحدد معناه وتخصصه، ومن هنا يتولد من المعنى المعجمي للفظ معنى آخر» (١٦).

إن البنية الفعلية لهذا النص استفادت من بلاغية الألفاظ، حيث استعملت استعمالا مجازيا، فانزاحت الجمل عن معانيها الحقيقية لتساهم في رسم جمالية هذا النص، وقد وفق الكاتب إيما توفيق في إيراد ألفاظ بحمولات معرفية تعكس موقفه، وموقف السلطان يحيى بن عبد العزيز، مما حدث، وتجعل القارىء يلتفت إلى ما حدث ووقع بكثير من التعاطف كقوله: «.. فكنا في الاستعانة بهم والتعويل عليهم كمن يستشفي من داء بداء، ويفر من صل خبيث إلى حية صماد، حتى بغت مكرهم، وأعجل عن التلاقي أمرهم، ويرد بال أمرهم، فعند ذلك اعتزلنا محلة الفتنة، وملنا إلى مظنة الأمنة، لقد عكس هذا النسق اللغوي عدول الألفاظ عن معانيها الحقيقية، وقد اعتمد على البنية الفعلية في ذلك، والتي حققت تواصلا دلاليا بين الكلمات والجمل، عن طريق إيجاد علاقات جديدة بين الألفاظ، وعن طريق البدء بالفعل الماضي، ثم الانتقال إلى الفعل المضارع لاستحضار الحدث والتأكيد عليه، ولصنع المقابلة بين الأزمنة، بين زمن الفعل الماضي، وزمن الفعل المضارع، لإثارة القارىء ليتفاعل مع النص من الداخل، ففي الواقع «.. هناك قراءتان: قراءة الناقد والقارىء طبعا، وقراءة النص التي يخلقها النص، يعني النص نفسه يفتح فضاء أو لا يفتح» (١٧).

ويبدو أن هذا النص قد فتح فضاء خاصا، ودعا إلى قراءة تنبع من داخله وتفترض الانطلاق من سياقه التاريخي والاجتماعي والسياسي، إلا أن هذا الانفتاح ظل محدودا لطبيعة الموضوع وتقييده بالظرف الزمني فجاء راصدا للحوادث طارحا لموقف الكاتب وسلطانه مما وقع وحدث، فأوجد سياقا خاصا به قد يتقاطع مع سياقات مشابهة له، فالحوادث التاريخية كثيرا ما تتشابه.

٣ـ بنية النص الدلالية:

يرتكز نص ابن دفرير على فكرة محورية تقوم على تحديد موقف مما وقع

لأخذ العبرة والعظة، فرصدت لذلك مجموعة من الكلمات ترتبط دلاليا لتعبر تعبيرا صادقا عن الأسى والحزن والأسف.

والواقع أننا لا نستطيع أن ندرك كلمة من كلمات هذا النص إلا ضمن مجموع الكلمات المتصلة بها دلاليا أو كما يقول ليونس LYONS «يجب دراسة العلاقات بين المفردات داخل الحقل أو الموضوع الفرعي» (١٨) وبهذا أسهمت في بناء حقل دلالي خاص بهذا النص، والذي يمكن أن يحيل إلى نصوص أخرى.

مشابهة من الأدب الحمادي، وقد تتقاطع مع نصوص من الأدب العربي. ذلك أن الحوادث متشابهة، والمواقف منها أيضا متشابهة.

لقد اعتمد هذا النص على علائق إسنادية نهلت من خصائص اللغة العربية الإبداعية من خلال إيجاد علاقة طردية بين الكلمات المكونة لهذا النص، والتي تجسد حقلا دلاليا، فالحقل الدلالي هو مجموعة من المفاهيم تنبني على علائق لسانية مشتركة، ويمكن لها أن تكون بنية من بنى النظام اللساني (١٩).

فلا شك أن هناك علاقة لا انفصام لها بين الكلمات المكونة لهذا النص. فلو أخذنا على سبيل المثال، قوله «.. فعند ذلك اعتزلنا محلة الفتنة، وصلنا إلى مظنة الأمنة، وبعثنا في أحياء هلال نستنجد منهم أهل النجدة، ونستنفر من كنا نراه للهمم عدة» لوجدنا حقلا جزئيا ينضوي تحت الحقل الكبير للنص، ولوجدنا أيضا أن هذا النسق اللغوي قد استخدم ألفاظا من مثل «اعتزل، مال، بعث، استنجد» وربط هذه الألفاظ بكلمات أخرى كقوله «الفتنة، مظنة الأمنة، أهل النجدة، عدة» وبهذا فقد أسهمت كل هذه المداخل المعجمية في رسم الحقل الدلالي الخاص بها، والذي هو جزء من الحقل الدلالي العام، ويبدو «أن تصور الحقول الدلالية التي تكون نظاما لسانيا ما، يختلف من باحث إلى آخر، وما ذلك إلا لأن تحديد الحقل يخضع خضوعا إلزاميا لذاتية الباحث نفسه دون تدخل أي عامل موضوعي أو لساني بحت» (٢٠) ولعل هذا التحديد متعلق بالناحية النظرية، أما من الناحية التطبيقية، فإن تحديد الحقل يرتبط ارتباطا وثيقا بالسياق الذي يجمع هذه الألفاظ أو تلك في حقل دلالي معين، أو يرصدها في حقل دلالي آخر. وربما يخضع هذا الأمر للاستعمال والإبداع اللذين يجوزان هذه العملية عن طريق العلائق الإسنادية التي يوجدانها، لأن هناك مقاييس موضوعية (٢١) تساهم في ضبط الحقل الدلالي.

إن البنية الدلالية لهذا النص تستمد حضورها من الخطاب السياسي السلطوي الذي فرض نفسه على الخطاب الحمادي في ذلك العصر، وتندرج هذه البنية في السياق الفكري والثقافي للدولة الحمادية مشكلة بنية مفرادتية للخطاب والتي توزعت على المحاور التالية:

أ ـ ألفاظ دالة على الله تعالى، أو على صفة من صفاته: الله، شاء، القسم، والقدر، الجزاء.

ب ـ ألفاظ دالة على الرسول (ص) أو على صفة من صفاته: النبي، محمد، خير البشر.

جـ ـ ألفاظ دالة على الإنسان أو على فعل من أفعاله، وهي أغلب الألفاظ التي جاءت بعد حمد الله والصلاة على رسوله، من مثل خان، ضبع، أهل مولاتنا، أغرى، الاستعانة، المكر...إلخ.

هوامش

١ـ أحمد بن محمد أبو رزاق ١٩٧٩ الأدب في عصر دولة بني حماد ١٧٣ الشركة الوطنية للنشر والتوزيع.

٢ـ ينظر لسان الدين بن الخطيب ١٩٦٤ أعمال الأعلام فيمن بويع قبل الاحتلام من ملوك الإسلام. ٧١ ـ ٨٥ القسم الثالث. تح أحمد مختار العبادي. محمد إبراهيم الكتاني ـ الدار البيضاء.

٣ـ موجز التاريخ العام للجزائر ٢٦٧.

٤ـ الأدب في عصر دولة بني حماد ١٧٤.

٥ـ ابن الأثير، الكامل في التاريخ ١٠٣،١٠٢:٨ ط: ٦ دار الكتاب العربي ـ بيروت.

٦ـ العماد الأصفهاني ١٩٧٣ خريدة القصر وجريدة العصر ـ قسم شعراء المغرب ١ : ١٧٩. تح، محمد المرزوقي، محمد العروسي المطوي، الجيلاني بن الحاج يحيى ـ النشرة الثانية ـ الدار التونسية للنشر.

٧ـ عبد السلام المسدي، ١٩٨٣ النقد والحداثة ٥٩، ط١ دار الطليعة ـ بيروت.

٨ـ محمد العبد، ١٩٨٩ اللغة والإبداع الأدبي، ٦١ ط١ دار الفكر للدراسات ـ القاهرة.

٩ـ فندريس. ج. اللغة ٣٦، تر: عبد الحميد الدواخلي، محمد القصاص ـ مكتبة الأنجلو مصرية.

١٠ـ فائز الداية ١٩٨٥ علم الدلالة العربي ٧٧ ط ١ دار الفكر ـ دمشق.

١١ـ ابن الأنباري، الأضداد ١٩٦٠ تح. محمد أبو الفضل إبراهيم ـ الكويت.

١٢ـ ميكائيل ريفاتير معايير تحليل الأسلوب، ٥٦، ط١ تر: حميد الحمداني، منشورات دار سال، الدار البيضاء.

١٣ـ اللغة والإبداع الأدبي، ٢٠٧.

١٤ـ النقد والحداثة ٥٨.

* ضيع: جار وظلم أو مد يده للصلح مع العدو.

** الشنآن: المقد والبغض

١٥ـ عبد الملك مرتاض، ١٩٩٢، ٧٠ ديوان المطبوعات الجامعية ـ الجزائر.

١٦ـ اللغة والإبداع الأدبي، ٣٥

١٧ـ عز الدين مناصرة وآخرون، ندوة العلوم الإنسانية والقراءات ١١، مجلة كتابات معاصرة ـ المجلد الرابع، العدد ١٥، أيلول ١٩٩٢ بيروت.

١٨ـ أحمد مختار عمر ١٩٨٨، علم الدلالة، ٨٠ ط١ عالم الكتب ـ القاهرة، عن THEORY OF MEANING14.

١٩ـ ينظر ١٩٧١ GEORGE MOUNING CHEFS POUR LA LINGUISTIQUE P160, PARIS SEGHER

٢٠ـ أحمد حساني ١٩٩٤ مباحث في اللسانيات ١٦٤ ديوان المطبوعات الجامعية ـ الجزائر.

٢١ـ المرجع نفسه ١٦٤ وما بعدها.



الإعراب وأهميته في الكلام العربي

○د. جميل علوش

منذ نشأ علم النحو، ومنذ اتخذ النحو حركات الإعراب علامات لمواقع الكلمات في الجملة، ظهر اتجاه واضح فيما يكتبه النحاة للإشادة بهذا الإعراب، ولفت النظر إليه، والحديث عن أهميته وتصوير دوره في صياغة الجملة العربية. وليس في نهج النحاة هذا أية غرابة أو استغراب، ذلك لأن كل من يكتب عن علم أو يؤلف فيه، يحاول أن يبين قيمته، وأن يرفع من قدر المقبلين عليه والمشاركين فيه. والذي ينعم النظر في كتب النحو وتاريخه يجد نصوصا كثيرة من هذا القبيل. وحسبنا أن نورد هذا النص الشعري للخليل بن أحمد في الموضوع.

قال(١):

لا يكونُ السريُّ مثلَ الدنيِّ لا ولا ذو الذكاء مثلَ العييِّ

قيمةُ المرءِ كلُّ ما يحسن المرءُ قضاءُ من الإمامِ عليِّ

أيُّ شيءٍ من اللباسِ على ذي السروِ أبهى من اللسانِ البهيِّ؟

ينظم الحجةَ الشتيتةَ في السلكِ من القولِ مثلَ عقدِ الهديِّ

وترى اللَحنَ بالحسيبِ أخي الهيئةِ مثلَ الصدا على المشرفيِّ

فاطلبِ النحوَ للحجاجِ وللشعرِ مقيماً والمسنَد المرويِّ

والخطيبُ البليغُ عند حوارِ القولِ يُزهي بمثلهِ في النديِّ

وارفضِ القَولَ من طَغامٍ جفوا عنه فعادَوْه نَصَبةً للنبيِّ

وصفوةُ القول في هذه المقطوعة الشرعية إن صاحَبها يوازن فيها بين الشريف والدني من الناس، على أساس أن للشريف سمات يعرف بها وللدنى كذلك سمات يعرف بها. وهو يوازن كذلك بين الذكي والألكن، وقد خانه الشعر فلم يكن دقيقا في الموازنة بين هذين، لأن الذكي يقابله البليد ولا يقابله الألكن. ويظهر من سياق الكلام انه كان ينوي الموازنة بين الفصيح وغير الفصيح ولكن الوزن والقافية خذلاه. ثم يشير الخليل بن أحمد إلى ما أُثرَ عن علي بن أبي طالب من أنه قال: قَيمة كل امرىء ما يحسنه، فيستحسنه ويشيد به. ثم يقول إنه لا ثوب أبهى على الإنسان من اللسان الفصيح. وهنا خذله التعبير أيضا فقال: اللسان البهي بدل اللسان الفصيح الذي يصح به الكلام. ويذكر من صفات اللسان الفصيح انه ينظم الكلام المنثور فيضفي عليه من الجمال ما يتسم به العقد في صدر العروس. ثم ينتقل الخليل من الفصاحة إلى اللحن، فيبين أن اللحن يجلب لصاحبه ذي الحسب الرفيع، الجميل الطلعة، من القبح ما يجلبه الصدأ للحسام المشرفي. ولذلك نرى الخليل يحض على تعلم النحو لما له من فائدة في المحاورة، وفي نظم الشعر، وفي رواية الحديث النبوي، وكذلك في الخطابة التي يعتز بها صاحبها في النادي. وينهي الخليل مقطوعته الشعرية، بنهيه عن ترك النحو، كما يفعل بعض طغام الناس الذين يهجرون النحو كراهية للرسول، على أساس أن التعامل بالنحو إيلائه العناية اللازمة، مما يسر النبي ويثلج صدره.

ويبدو في المقطوعة السابقة ما يعيره الخليل بن احمد من أهمية لدراسة النحو، ويشدد على ما يكتسبه دارس النحو من فصاحة تكسبه هيبة في المجلس، وزهوا في النادي، كما تمنحه قدرة على الحوار والخطابة ونظم الشعر، وتجنبه الوقوع في اللحن ومخالفة القياس اللغوي، اللذين ينزلان بقدر الشريف ويفقدانه الهيبة والهيئة. ومما ورد بهذا الصدد قول القلقشندي: إن الأديب إذا أتى من البلاغة بأعلى رتبة ولحن في كلامه، ذهبت محاسن ما أتى به، وانهدمت طبقة كلامه، وألغى جميع ما حسنه ووقف عند ما جهله(٢). ومما يذكر بهذا السبيل قول الرسول صلى الله عليه وسلم: رحم الله امرأً أصلح من لسانه(٣). ومنه ما قاله صاحب الريحان والريعان: واللحن قبيح في كبراء الناس وسراتهم، كما أن الإعراب جمال لهم، ذلك ان اللحن يغير المعنى ويقلبه عن المراد إلى ضده، حتى يفهم السامع خلاف المقصود(٤). وقال مالك بن أنس: الإعراب حلي الكلام فلا تمنعوا ألسنتكم حليها(٥).

ومــا دام الإعــراب، وهــو مقترن بالفصاحة اقترانا لا ينفصم، كما أوضحنا في فصـل سابـق، بهذه الأهمية، ومـا دام الذين يراعونه ويلتزمونه بهذه المنزلة من السمو ورفعة القدر عنـد العرب. فلا بدع أن نجـد مـؤرخـي النحـو المؤلفين فيـه، يحاولون إبراز أسباب هذه العناية بالنحو والإعراب. فمـن هؤلاء ابـن فارس الـذي يشيد بالنحو في كتـابه «الصاحبي» في غير تحفظ ولا حـرج. ومما يقوله في ذلـك: من العلوم الجليلـة التي اختصـت بها العرب، الإعـراب الـذي هـو الفـارق بين المعـانـي المتكافئة في اللفظ، وبـه يعرف الخبر الذي هو أصل الكلام، ولولاه مـا ميز فاعل من مفعول، ولا مضاف مـن منعوت، ولا نفي مـن استفهام، ولا صـدر من مصـدر ولا نعت من توكيد(٦).

ويقول في مـوضع آخر: فأمـا الإعراب: فبـه تميز المعـاني ويـوقف على أغـراض المتكلمين، وذلك أن قائلا لو قال: ما أحسنْ زيدْ، غيرَ معرب، أو ضرب زيـدْ عمرْو غيرَ معرب، لم يوقف على مـراده. فإذا قال: ما أحسـنَ زيـدا، أو ما أحسـنُ زيـد، أو مـا أحسنَ زيدٌ، أبان بالإعراب عن المعنى الذي أراده. وللعرب في ذلك ما ليس لغيرها، فهم يفــرقــون بـالحركــات وغيرهــا بين المعانى(٧).

وقـال الزجـاجـي في المعنى نفسـه: إن الأسماء لما كانت تعتورها المعاني، فتكون فاعلة ومفعـولة ومضافة ومضـافا إليها، ولم تكن في صورها وأبنيتها أدلة على هذه المعاني، بل كانت مشتركة، جعلت حركات الإعـراب فيهـا تنبيء عـن هـذه المعـاني، فقالوا: ضرب زيـدٌ عمرا، فدلوا بـرفع زيد على أن الفعـل له، وبنصـب عمـرو على أن الفعل واقع بـه. وقالوا ضُرِبَ زيد، فـدلوا بتغيير أول الفعل ورفع زيدَ، على أن الفعل مـا لم يسم فـاعله، وأن المفعـول به نـاب منـابه، وقـالـوا: هذا غـلامُ زيـد، فدلـوا بخفـض زيـد على إضـافـة الغـلام إليـه، وكذلك سائر المعاني، جعلوا هذه الحركات دلائل عليها ليتسعوا في كلامهـم، ويقدموا الفـاعـل، إن أرادوا ذلك، أو المفعـول عنـد الحاجة إلى تقديمه، وتكـون الحركات دالة على المعانى(٨).

وقـال ابــن قتيبـة في المعنـــى نفســه: وللعرب الإعـراب الذي جعلـه الله وشيـا لكلامها، وحلية لنظامهـا، وفارقا في بعض الأحوال بين الكـلامين المتكافئين والمعنيين المختلفين كـالفـاعــل والمفعـول لا يفـرق بينهما، إذا تسـاوت حالاهما في إمكـان ان يكــون الفعــل لكــل واحــد منهما، إلا بالإعـراب. ولو ان قـائلا قال: هـذا قاتـلٌ أخي (بالتنوين) وقال آخر: هذا قاتلُ أخي (بالإضـافة)، لـدل بالتنـوين على أنـه لم يقتله، وبحذف التنوين على أنه قتله(٩).

ويضيف الشيخ أحمد رضا إلى ذلك كله قـوله: وكـذلـك إذا قلت: علّـم زيـدْ خالـد الكتاب، لا تعلم أيهما المعلم وأيهما المتعلم. فإذا رفعت ونصبت، علمت ان المرفوع هو المعلم، وان المنصوب هو المتعلـم، تقديم أو تأخير لا فـرق. وبقي للتقـديم والتـأخير فائدة خاصة مـن البيان، كما شرحه علماء الفصاحة والبلاغة. وإذا طرحت الحركات جانبا، وجعلت الدلالـة على الفاعل تقدمَهُ، وعلى المفعول تـأخرَهُ، بـأن يكون الفـاعل واجـب التقــديـم مطلقـا، كما إذا كــانـا مقصـوريـن، لا تظهـر عليهما عـلامـات الإعراب، فاتتك النكات البيانية من المعاني التي يفيـدها تقـديم مـا حقه التـأخير، أو العكس. وهــي إفادات تأتيـك من تـرتيب الجملـة دون زيـادة في لفظها. وهـذا مــن خصائص العربية فيما أحسب(١٠).

ونفهم من هذا كله أن الإعراب ضروري

لفهم الكلام العربي. فنحن لا نستطيع أن نعرف الفاعل من المفعول، ولا المضاف من المضاف إليه، ولا اسم كان من خبرها دون تحليتها بحركات الإعراب. بيد أن الأمثلة التي يسوقها النحاة لا تكفي لتأكيد الظاهرة. أقصد أن المثال الذي يضربونه على ضرورة وجود الإعراب. وهو: ما أحسنَ زيدٌ في النفي، وما أحسنَ زيداً في التعجب، وما أحسنُ زيدٍ في الاستفهام. هذا المثال لا يكفي لتأكيد ظاهرة عريقة في اللغة العربية. وقد يقال: إنه ليس المثال الوحيد. فنقول: إن الأمثلة التي يسوقها النحاة لا تتجاوز العشرة عدا. فهل عشرة أمثلة تكفي لتأكيد وجود ظاهرة؟ ألا يكون احتجاج المنادين بإسقاط الإعراب بأنهم يفهمون الكلام العربي، حتى لو لم يكن معربا، مؤهلا لأن يكون مقبولا أو لأن يجد له ما يسوغه؟

قد يكون هذا الاحتجاج صحيحا لو كان الفهم هو الدلالة الوحيدة على وجوب وجود الإعراب، إذ إن للكلام درجات يرقى بعضها إلى القمة وينحدر بعضها إلى القاع. ويكون التفاوت في الإجادة والإبداع لا في الفهم والتفهيم وحدهما، بل في قيم مختلفة تتوفر في الكلام فتجعل له قيمة، وتخلو منه فيفقد تلك القيمة. وتنبثق هذه القيم من لمسات فنية لها صلة بالفصاحة أو بالوزن والقافية أو بالإيقاع أو الرقة أو العذوبة أو الفخامة أو الجزالة أو غير ذلك من عناصر الجملة ومكونات الأسلوب التي تتجاوز نطاق الفهم والتفهيم، وقد أشار الجاحظ إلى ذلك بقوله: فمن زعم أن البلاغة أن يكون السامع يفهم من القائل، جعل الفصاحة واللكنة والخطأ والصواب والإغلاق والإبانة والملحون والمعرب، كله سواء وكله بيانا. فنحن قد نفهم بحمحمة الفرس كثيرا من حاجاته ونفهم بضغاء السنور كثيرا من إرادته(١١).

وانطلاقا من هذا المفهوم، يرى الدكتور احمد حاطوم في دراسة مهمة له عن ظاهرة الإعراب، إنه ليس من شرط الإعراب ان يكون إعرابا دلاليا أي من أجل إيصال المعنى. فقد يكون إعرابا تركيبيا أو شكليا أو جماليا، ويقرر في النهاية أن الإعراب الجمالي يتميز، إذا قورن بالإعرابات المذكورة، بأنه أوسعها مدى، وانه في الكلام الذي يكون فيه، الكلام الأدبي، ولا سيما ما كان منه شعرا موزونا، إنما يشكل عنصرا صوتيا لفظيا متسعا(١٢). ويضيف: الإعراب الجمالي، في الآثار الأدبية التي يكون فيها، هو عنصر ليس لهذه الآثار ان تتكامل إلا به. هو بهذه الوظيفة، يتقدم على كل واحد من الإعرابات الثلاثة التي قارناه بها(١٣). ويقصد الدكتور حاطوم بذلك انه قد يكون المعنى مفهوما دون الإعراب فعلا، غير ان الكلام لا يحمل من القيم الجمالية الموسيقية والصوتية ما يحمله إذا كان معربا. ولذلك كان من غير الممكن الاستغناء عن الإعراب في النصوص الأدبية الراقية الشعرية والنثرية، لأنها بهذا الإعراب تكون ترفل في ثياب من الفن الموسيقي والبلاغي، لا يستطيع ان يرفل فيها الكلام المجرد من الإعراب، مهما كابر المكابرون.

ثم إن الإعراب جزء أساسي من اللغة العربية. وليس من الممكن الاستغناء عنه كما أنه ليس من الممكن الاستغناء عن حروف العلة Vowels في اللغة الإنجليزية أو الفرنسية. فليس من الممكن الاستغناء عن حركات الإعراب في العربية، لأنها جزء منها، حتى لو لم يتم اثباتها في الكلام.

ويبدو أحيانا ان تحريك أواخر الألفاظ خيار لا مناص من اللجوء إليه، إذ إنه ليس من الممكن الانتقال من الساكن إلى الساكن فيما تعقبه كلمة مبدوءة بهمزة الوصل من دونه. وهكذا يبدو أن الإعراب بوظائفه المختلفة جزء أساسي من بناء الكلام، وليس من الممكن الاستغناء عنه.

ويبدو مما سلف ان للإعراب عدا أهميته في تحديد معانى الكلام، أهمية لفظية نطقية، إذ هو الوسيلة الوحيدة لدفع التقاء الساكنين اللذين لا تجيز قواعد العربية التقاءهما، على الرغم من ان بعض تلك الحركات لا تعد حركات إعرابية. وكذلك هو يوفر من القيم الإيقاعية الموسيقية ما يتيح للمنشد ان ينشد، وللمغني أن يغني. هذا علاوة على أن الإعراب هو عدة الخطيب والشاعر حين يزمعان هز الجمهور وتحريك أشجانه، إذ إنهما عندئذ بحاجة إلى كثير من فصاحة اللسان ونصاعة البيان، ولا يمكن ان تتحقق هاتان السمتان، إلا بمراعاة قواعد الإعراب وقوانينه.

وبوسعنا ان نحدد أوجه الأهمية التي يحققها الإعراب على النهج التالي:

أهمية سياقية في تحديد معانى الكلام وتبيان فاعله من مفعوله.

أهمية لفظية نطقية في دفع التقاء الساكنين اللذين لا تجيز قواعد العربية التقاءهما.

أهمية إيقاعية موسيقية تتيح للمنشد ان ينشد وللمغني أن يغني.

أهمية عروضية تختص بتفعيلات البحور والأوزان، إذ ليس من الممكن استيفاء أجزاء التفعيلات دون الحركات الإعرابية.

أهمية صوتية تمكن الخطيب والشاعر من هز الجمهور وتحريك أشجانه، إذ إنهما عندئذ بحاجة إلى كثير من فصاحة اللسان ونصاعة البيان. ولا يمكن أن تتحقق هاتان إلا بمراعاة الإعراب ونطق حركاته. وقد نص الخفاجي على هذه الصلة بين الفصاحة والإعراب، حين عد الإعراب للكلام شرطا في فصاحته(١٤).

دعوات لإسقاط الإعراب

وعلى الرغم من هذه الفوائد التي يحققها الإعراب، وأوجه الأهمية التي نتلمسها فيه، تنبري طائفة من المستشرقين، لمهاجمة الإعراب والدعوة إلى إلغائه، والزعم بأنه مخلوق مصطنع، لم يولد مع العربية، ولم يرافقها في بدء ظهورها، وإنما ابتدعه نفر من النحاة في أواخر القرن الأول الهجري. وجمعوه من ظواهر لغوية متناثرة كما يقول الدكتور إبراهيم أنيس، إلى غير ذلك من الإدعاءات التي تفوح منها رائحة العصبية وتتجلى فيها ملامح الريبة.

ولموقف هؤلاء من الإعراب مسلكان مختلفان كلاهما يؤيد الآخر ويشد أزره:

أحدهما ـ يبث الشبهات حول بدء ظهور الإعراب فيزعم انه مختلق مصطنع.

الآخر ـ يطالب بإلغائه وتجريد العربية منه، والاستغناء عنه بتسكين أواخر الألفاظ.

ونذكر بنظرية الدكتور إبراهيم أنيس التي استخلصها مما كان يعتقده قطرب في نشوء حركات الإعراب. ولم يكن أنيس نسيج وحده في هذا الموضوع، فلقد كان يتكيء على ما يترجمه او ما ترجم له من كتابات اللغويين الغربيين، وعلى رأسهم

أوتو جسبرســن. فلقد نقل معظم كتــابيه «دلالة الألفاظ» و«الأصوات اللغوية» عنه، دون ان يشير إلى ذلـك. فـلا بـدع، وهـو المتخـــرج على أســـاطين المستشرقين، إن يحطب في حبالهم ويستلهم نظرياتهم.

ومن هـؤلاء المستشرقين كارل فـولرز Karl Vollers الذي كان يـرى ان القرآن الكريم نزل أول الأمر بلهجة مكة المجردة من ظاهرة الإعـراب، ثم نقحه العلماء على ما ارتضـوه من قواعـد ومقاييـس، حتى أضحى يقـرأ بهذا البيان العـذب الصافي، وغدا في الفصـاحة مضرب الأمثـال(١٥). ويجري في هذا المضمار مستشرق آخر هو باول كـاله Paule Kahle الذي يـزعم ان النـص القرآني نـزل خـاليـا من الضبـط بـالشكل، ولما كـان محتـاجا إلى القـراءة والترتيل، رأى أولـو الأمر ان تطبـق عليه قـوانين لغـة الإعراب التـي كـان العـرب يعدونها نموذجا للنطـق الصحيح. وهكذا ذهـب النحـاة إلى الباديـة، واستخلصـوا قـواعد لغـة الباديـة، وطبقـوها على لغـة القرآن(١٦).

وقـد انطلـــق هـؤلاء وأمثـــالهم مـن التشكيك في طبيعـة الإعراب، ومـا زعموه من زيـف نشأتــه، إلى إسقاط الفصحـى، والاستغنـاء عن قـواعـدهـا وقوانينهـا، وراحـوا يـدعون إلى الاستعـاضـة عنهـا بالعـامية. فقد جهر بهذه الـدعوة في مصر الدكتور سبيتا Dr. W. Spitta مدير دار الكتـب المصريـة، حين نشر هـــذا كتـابـا بالألمانية سماه «قواعد العـربية العامية في مصر»(١٧). وكذلك ألف الـدكتور فولرز الألماني Dr. Vollers كتـابا بعنـوان «في اللهجـة العــاميـــة في مصر»، تــرجـم إلى الانجليـزيـة فيما بعـد بعنـوان «اللهجـة العــربية المصريــة الحديثة»(١٨). وســار وليم ولكـوكس William Wilcoks في الركاب، فألقـى محاضرة نشرها في مجلة الأزهـر سنــة ١٨٩٨، نعـى على المصريين فيهـا استعمالهم للفصحـى، وحثهـم على استعمال العــاميـة، ودعاهـم أن يتخـذوا القدوة في ذلـك من الانجليز الذيـن تخلوا عـــن الــلاتينيــةإلى اللغـــة الشـــائعـــة يومئـذ(١٩). وبعد هـدوء لم يطل، انبرى للـدعوة إلى العـامـة أحـد قضاة محكمـة الاستئناف في مصر واسمه J. Willmore فـألـف كتـابـــا في هـذا الموضـوع سماه «العربية المحكية في مصر»، ضرب فيه على نغمة مـن سبقه من المستشرقين الأجـانب في مصر(٢٠).

ومن البـديهي ان كل دعوة إلى العـامية هـي دعـوة لإسقاط الإعـراب واستبعـاد الفصحى وتقـوقع كل شعـب على لهجته العامية التي لا بد ان تعزله عن بقية فروع الشعب العـربي، وتنزل بمستوى ثقـافته وحضـارتـه إلى الحضيض. وإذا كـانـت الدعـوة قد لقيـت هذا المصير السيء الـذي كـان ينتظـرهـــا، فـإن زمـرة المتربصين والمتآمـرين لم تهدأ ولم تيـأس، بل غيرت خططها وبـدلت أهدافهـا، وغضت البصر عن الـدعوة إلى العـامية، مـدة من الـزمن مكتفية بالدعوة إلى إسقاط الإعراب وإلغاء الحـركات.

وكـــان على رأس هـــؤلاء المستشرقين الفرنسي ماسينيون Massiqnon. تحدث عـن ذلـك سعيـد الأفغـاني فقـال: هبـط المستشرق المعـروف الميسيو مـاسينيـون دمشق في أوائل سنوات الاحتلال، فاتصل بـه ـــ بطبيعة الحال ـ زملاؤه مـن أعضاء المجمع الذيـن بينه وبينهم معرفـة، فألقى إليهم في جملة مــا ألقى، أن إهمال الإعراب ييسر تعليم اللغـة العربيـة على الأجانـب، ويكـون في الـوقت نفسه تجديـدا يليـق بمؤسسـة كالمجمع. فناقشه بعض وسكت

بعض، إلا أن أحدا لم يعر هذه المقالة اهتماما(٢١).

ويستطرد الأفغاني: هذا في ظاهر الأمر. أما في واقع الحال فإن كلام ماسينيون عرف طريقه إلى التنفيذ، فقد تولى أحد رؤساء مجلة المجمع العلمي نشر ما بشر به ما سينيون، من خلال مقالات أخذ يوالي نشرها في المجلة، كان عنوان إحداها (أقرب الطرق إلى نشر الفصحى) ردد فيها ما كان ردده الأجانب على أسماع أجدادنا من تفضيل العامية، وراح يزعم انها اختزال للفصحى، وعدول إلى ما هو الأنسب، وانتهى إلى انه لا يصح التشاؤم بالعامية إلى حد إماتتها(٢٢).

وآخر ما يرويه الأفغاني بشأن هذا المتطوع لتنفيذ أهداف المستشرقين في العربية استغلاله لحديث نبوي ينهى فيه عليه الصلاة والسلام عن التشدق والتقعر فيقول: وماذا عساه يكون اسلوب التكلف والتشدق المنهي عنه سوى الذي يمط به المتكلم صوته ويحرك شفاهه بحركات الإعراب(٢٣).

وكيف نلوم المستشرقين إذا كان أحد رؤساء المجمع العلمي، لا يعف عن جعل النطق بحركات الإعراب ضربا من التشدق والتقعر اللذين نهى عنهما الرسول صلى الله عليه وسلم في قوله: إن من أبغضكم إلي وأبعدكم مني يوم القيامة الثرثارون والمتشدقون والمتفيهقون(٢٤). إنها من سخرية الأقدار. ولا نعجب بعد ذلك أن نرى أنيس فريحة يتولى مهمة الدعوة لإلغاء الإعراب، فيروح يدبج المقالات والأبحاث في تحقيق هذا الهدف بحماسة تلفت النظر، وإصرار يدعو إلى الريبة. وقد نظرت في بعض كتب هذا الرجل، فوجدت ألا شيء يقلقه إلا حركات الإعراب. فمما يقوله في ذلك: إن كتب الصرف والنحو، القديمة منها والحديثة، تترك في نفس الولد انطباعا ان مادة الدرس كلمة وكلمات وحركات: ضمة وفتحة وكسرة ورفع ونصب وجر(٢٥). ويقول في موضع آخر: إن قصر النحو على أواخر الكلم من جهة الإعراب والبناء خطأ فاضح، فإن علامات الإعراب، وإن تكن ظاهرة من ظواهر اللغة، لا تؤثر في المعنى. قد يكون لنشوئها عوامل أخرى تتعلق بترتيب الكلام في الجملة(٢٦).

إن أنيس فريحة يشن على الإعراب حربا شعواء لا هوادة فيها، فهو ما يفتأ يقاتله ويطارده ويهاجمه ويدعو إلى إسقاطه، ويزعم أن دراسات كثيرة أجريت حول الإعراب، وأن هذه الدراسات توصلت إلى آراء متباينة فيها، منها انه زخرف كلامي، ومنها أنه جزء من موسيقى اللغة، ومنها انه كلام جماعة متميزة اجتماعيا وأدبيا، والقصد منه التأثير والتهويل، ومنها انه بدأ كنوع من وصل الكلام، لأن الكلام مجرى صوتي مستمر، ومنها انه حصل بنشوء الشعر والنثر الفني الذي يحتاج إلى تقديم وتأخير وأصول الغناء (٢٧).

وليس في هذه الصفات التي تنسب إلى الإعراب ما يخجل منه العربي. وقد سبق ان ذكرنا شيئا من هذه الصفات والمهمات في بدء هذا الفصل، وكلها وجيه ذو قيمة. وليس من الصدق في شيء الادعاء بأن الإعراب ليس ضروريا لتحديد المعنى. فالمعنى وحده ليس هو المطلوب الوحيد في إنشاء الكلام، لأن الإنسان يستطيع التعبير عن مراده حتى لو كان أخرسا. ثم إن القيم التي يتكفل الإعراب بتحقيقها من إيقاع موسيقي وتأثير وتهويل والمساعدة في الإنشاد والغناء، كل ذلك وغيرها ليس

مما يحط من قيمة الإعراب، ولا مما يزري بالداعين إلى مراعاته والمحافظة عليه، فحتى الزخرف الكلامي ليس مما يستحيا منه أو يعرض عن استعماله، وأكثر أنواع الشعر والنثر الفني لا تخلو من الزخرف الكلامي.

ليست هذه هي القضية، ولا هذا هو الدافع الحقيقي وراء الدعوة إلى إلغاء الإعراب، بل هي حملة يشنها الغربيون والمتشبعون بثقافتهم والمتأثرون بمواقفهم السياسية، على كل ما لا يجدونه في لغتهم، مما يجدونه في لغتنا وثقافتنا. فلقد لجوا في الدعوة إلى إلغاء القافية والوزن والسجع والمحسنات اللفظية والإعراب، لا لسبب إلا لأن لغاتهم تخلو من أمثال هذه الخصائص الجمالية التي تمتاز بها لغتنا. فلقد أصبحنا لا نقرأ في كتبنا الأدبية، خاصة ما تعلق منها بالمناهج التدريسية، إلا مهاجمة القافية والإزدراء بالسجع والسخرية من المحسنات البديعية، والتقليل من قيمة الإعراب، حتى أصبحت هذه الدعوة يقينا لا يتزعزع في نفوس الأجيال الجديدة. وحتى أصبح الشعر الكلاسيكي غريبا في بيئاتنا الثقافية، وأصبح الشاعر الذي يلتزم الوزن والقافية والقصيدة الطويلة، أكثر غربة من السائر في الصحراء، وأقل قيمة من الطفيلي على موائد الأغنياء.

إن أمر الإعراب ليس أكثر غرابة من أمر هجاء الكلمة الانجليزية أو الفرنسية. ومن يزعمون ان تسكين أواخر الألفاظ يحل المشكل واهمون. ذلك لأني من خلال اطلاعي على دراسة الطلبة للغة الانجليزية، وجدت أن هؤلاء ليسوا أكثر قدرة على اتقان الانجليزية منهم على اتقان العربية. ومعظم طلبتنا في الصفوف العليا، لا يستطيعون كتابة جملة انجليزية واحدة دون خطأ، بل لا يستطيعون نطق كلمة واحدة نطقا صحيحا. فلماذا لا يحق لنا ان نطالب بتسهيل هجاء اللغة الانجليزية الذي يعد مشكلة بالنسبة لدارسيها؟ الصحيح أن المشكلة ليست مشكلة الطلاب العرب، بل هي مشكلة الأجانب الذين يحاولون ان يدرسوا العربية الفصحى فيجدون صعوبة في ذلك. وقد عبر الدكتور سبيتا Dr. Spitta عن ذلك حين شكا من صعوبة دراسة اللغة العربية منذ أكثر من مائة عام(٢٨). وهذا يعني ان كل ما يؤنس فيه الأجانب وجها من الصعوبة، يعدونه غير جدير بالبقاء، ويطالبون بإزالته وإلغائه. والمرجع في ذلك هم دون غيرهم من عباد الله.

وصفوة القول إن الإعراب هو إحدى خصائص العربية، وهو جزء أساسي منها ومن تكوينها، بل هو ذو فوائد جمة على المستوى الدلالي والإيقاعي والفصاحي والأثيري، وليس من الممكن الاستغناء عنه والاكتفاء بتسكين أواخر الألفاظ، ذلك لأن هذا التسكين غير ممكن في مواضع كثيرة، خاصة ما كان متبعا بهمزة الوصل. وأذكر في معرض الحديث عن تسكين أواخر الألفاظ الذي ينادي به بعض من لم تستحكم ألسنتهم ولم تنضج قرائحهم، أن أحد الزملاء الدكاترة ألقى محاضرة في مكان ما في وقت ليس ببعيد، عن القصائد التي نظمت من وحي الانتفاضة الفلسطينية أو من وحي الثورة الفلسطينية بصورة عامة. وكان مما قرأه في تلك المحاضرة أبيات لي مطلعها:

كيف يحلو للشاعر الإنشادُ
وليالِيه حسرةٌ وسهادُ

وقد قرأ الرجل أبياتي بتسكين أواخرها، لأنه كان معدما في النحو

والفصاحة والعروض، وعلى الرغم من ان الأبيات التي قرأهـا هي أبياتى، أحسست ضيقا شديدا، وصغُرتْ الأبيات في عيني، وقلت قيمتهـا في نفسي، ولم أصدق انها تمتٌ إليّ بصلة. كل ذلك لأن صاحبنا قرأها مسكنة الأواخر خوف الوقوع في اللحن.

ولا نستخلص من ذلك كله إلا ان المناداة بتسكين أواخر الألفاظ في العربية، لا يمكن ان تصدر إلا عن أحد اثنين: جاهل أو حاقد أو عن جاهل حاقد. وقد خطر لي ان هؤلاء المنادين بإلغاء الإعراب أو إسقاطه كمن يشكو علة في عينه أو أنفه أو أذنه ولا يجد له الطبيب دواء يصفه له للتخلص من ألمه إلا بتر العضو الذي تكمن فيه العلة. أجل إن الدواء هو معالجة العلة لا بتر العضو المعتل. إن الإعراب سمة أصيلة في العربية، ومهما كانت دواعيه وأسبابه فهو ظاهرة متمكنة الجذور الآن وليس من السهل بل ليس من الحزم والرجاحة محاولة إزالتها والقضاء عليها. وقد اعتاد الناس سماعه واستعماله وفهم معانى الكلام من خلاله. وبناء على ذلك، تبدو المناداة بإسقاطه ضربا من تجريد العربية من أبرز خصائصها، ومؤامرة على التراث العربي والثقافة العربية. وليس من هذه الدعوة ما يفيد أحدا، اللهم إلا الأجانب والمستشرقين. حمى الله العربية والإعراب.

حواشي البحث

١ ـ الزبيدي: طبقات النحويين واللغويين ص ٥٠.
٢ ـ القلقشندي: صبح الأعشى ١/ ١٦٨.
٣ ـ الزجاجي: الإيضاح ص ٩٦.
٤ ـ القلقشندي: صبح الأعشى ١/ ١٦٨ـ١٦٩.
٥ ـ نفس المصدر والمكان.
٦ ـ أحمد بن فارس: الصاحبي ص٧٦.
٧ ـ نفس المصدر ص ٣٠٩.
٨ ـ الزجاجي: الإيضاح ص ٦٩ـ٧٠.
٩ ـ أحمد رضا: مولد اللغة ص ١٣٥.
١٠ ـ نفس المصدر ص ١٣٧.
١١ ـ الجاحظ: البيان والتبيين ١/ ١٦٢.
١٢ ـ أحمد حاطوم: كتاب الإعراب ص ٣٠٤.
١٣ ـ نفس المصدر ص ٣٠٥.
١٤ ـ الخفاجي: سر الفصاحة ص ١٠٩.
١٥ ـ صبحي الصالح: دراسات في فقه اللغة ص ١٢٤.
١٦ ـ رمضان عبد التواب: فصول في فقه اللغة ص ٣٧٨.
١٧ ـ محمد الكتانى: الصراع بين القديم والجديد ٢/ ٧٥٨ـ٧٥٩.
١٨ ـ نفس المصدر ٢/ ٨٦١.
١٩ ـ نفس المصدر والمكان.
٢٠ ـ نفس المصدر ٢/ ٧٦٢.
٢١ ـ سعيد الأفغانى: حاضر اللغة العربية ص ١٩٢.
٢٢ ـ نفس المصدر ص ١٩٣.
٢٣ ـ نفس المصدر ص ١٩٤.
٢٤ ـ النووي: رياض الصالحين ص ٢٧٣.
٢٥ ـ أنيس فريحة: نظريات في اللغة ص ١٦٩.
٢٦ ـ نفس المصدر ص ١٨١.
٢٧ ـ نفس المصدر ص ١٣٣ (انظر الحاشية رقم ١).
٢٨ ـ محمد الكتانى: الصراع بين القديم والجديد ٢/ ٧٥٩.

الأدب بين الرؤية والفن

• د. وليد قصاب

إن السؤال عن وظيفة الأدب سؤال قديم حديث، لأن البحث فيه يعني البحث في قيمته، وفي شرعية وجوده - وإذا ثبت انه عديم الجدوى مثلا، أو أنه لا يؤدي غرضا ذا بال، صار ضربا من العبث والنشاط غير الجاد، وربما انتفى عند قوم مسوغ وجوده.

وعلى المدى الطويل، وتعدد الاجتهادات للإجابة على هذا السؤال يرصد الباحث مجموعة من الآراء يمكن توحيدها في اتجاهين أساسيين:

- أحدهما يذهب إلى أن الفن عموما يعلم ويهذب، فله إذن وظيفة خلقية تربوية اجتماعية، ولذلك تبدو القيم الفكرية ذات شأن في تقديره والحكم عليه.

- وثانيهما يرى أن الفن نشاط مستقل، لا علاقة له بالتربية والأخلاق، وإنما غرضه المتعة التي تتحقق عن طريق إبداع الجمال، وربما يكون في المتعة ونشدان الجمال ملمح خلقي وربما لا يكون، ولكن هذا غير داخل في حسبان الفنان، أو في تقدير الناقد وحكمه على العمل الفني.

وقد غلا كل من الفريقين فيما يذهب إليه، لأن أحدهما كان ردة فعل للآخر، فإذا قال أصحاب المذهب الأول إن الأدب ينبغي أن يعلم ويهذب رد الآخرون بأن هذه مهمة الدين والتربية وعلم الاجتماع وعلم الأخلاق، الأدب نشاط مستقل عن ذلك كله، وهو يسبح في فلك خاص، ولا يطلب منه أولا وأخيرا إلا نحت الجمال الذي يحدث المتعة واللذة، فيسلي النفس، ويغذي الروح، ويحلق بها في آفاق رائعة

خلابة، فيذهب سأمها، ويكسر مللها، وينفس عنها، ويريحها بعض الوقت من ضغط الحياة المادي الثقيل.

وقد وُجد هذان المنزعان في أدبنا العربي منذ القديم، ولكنه كان في أول أمره وبدء نشأته يمثل الاتجاه الأول، وكان مرتبطا بالقبيلة والمجتمع، مجندا لخدمتهما، ولم يكن نشاطا هازلا، بل إنما وضعت العرب الشعر «للتغني بمكارم أخلاقها، وطيب أعراقها، وذكر أيامها الصالحة وأوطانها النازحة، وفرسانها الأمجاد، وسمحائها الأجواد، لتهز أنفسها إلى الكرم، وتدل أبناءها على حسن الشيم»(١).

ولأهمية هذه الرسالة الاجتماعية التي كان الشاعر ينهض بها، وخطر الدور الخلقي المنوط به، احتل فيهم تلك المنزلة الرفيعة، فكان الشعراء — فيما يروي الأصمعي عن أستاذه أبي عمرو — بمنزلة الأنبياء(٢)، وكانت «القبيلة من العرب إذا نبغ فيها شاعر أتت القبائل فهنأتها، وصنعت الأطعمة، واجتمع النساء يلعبن بالمزاهر كما يصنعن في الأعراس، ويتباشر الولدان، لأنه حماية لأعراضهم، وذب عن أحسابهم، وتخليد لمآثرهم، وإشادة بذكرهم..»(٣).

ولما انحرفت طائفة من الشعراء عن هذا المسار الخلقي للأدب قوبلوا برفض اجتماعي، تمثل في مجموعة من ردود الفعل:

— سقطت منزلة الشاعر. يقول أبو عمرو بن العلاء في التعبير عن هذه الصورة: «لما كثر الشعر والشعراء، واتخذوا الشعر مكسبة، ورحلوا إلى السوقة، وتسرعوا إلى أعراض الناس، صار الخطيب عندهم فوق الشاعر..»(٤).

- صار احتراف الشعر — وهو على هذه الصورة القاتمة سببا في انحدار منزلة صاحبه الاجتماعية، كما كان من شأن النابغة الذبياني في قومه. كما أنف بعض الكبراء من قول الشعر، وعدّوه امتهانا للقدر، وأخذوا على أيدي ابنائهم إذا رأوهم يشتهرون به، كما كان من شأن امرىء القيس مع أبيه، إذ حمله قوله الشعر على طرده..

- ارتبط الشعر عند طائفة من النقاد والأدباء بالكذب، وبدا الشاعر أحيانا في صورة قميئة، فهو كالمهرج أو المسلي، يكذب ويمين، ولا يعرف الحق طريقا إلى لسانه، حتى سمعنا من يصفه بقوله:

إنما الشاعر مجنون كلبْ
أكثر ما يأتي على فيه الكذب

ومن يقول عنه: «إن هزل أضحك، وإن جد كذب، فالشاعر بين كذب وإضحاك..»(٥).

- أبعد الشعر من الساحة نشاطا جادا يمكن ان يعبر عن الحقيقة، أو يكون مصدرا لها على الأقل، حتى قال قائلهم: «للشعر شرائط لا يسمى الاتقان بغيرها شاعرا، وذلك أن إنسانا لو عمل كلاما مستقيما موزونا يتحرى فيه الصدق من غير ان يفرط أو يتعدى، أو يمين، أو يأتي فيه بأشياء لا يمكن كونها بتة لما سماه الناس شاعرا، ولكان ما يقوله مخسولا ساقطا..»(٦).

صورة هزيلة قميئة للشعر أورثها خروجه عن دوره النبيل الرفيع الذي أرادته العرب له.

وحسبك إزدراء على هذه الصورة، واستقباحا لأصحابها الذين عطلوا دور الكلمة الطيبة، وأزهقوا روح المروءة في هذا الفن الرفيع، فوجهوه في طريق السفه، قول القرآن الكريم فيهم: ﴿والشعراء يتبعهم الغاوون. ألم تر انهم في كل واد يهيمون، وأنهم يقولون ما لا يفعلون﴾.

وقول النبي صلى الله عليه وسلم: «لأن

يمتلىء جوف أحدكم قيحا يريه خير من أن يمتلىء شعرا»(٧).

لقد حدد الإسلام رسالة للأدب تتمثل في الدعوة إلى الحق، ومجاهدة الباطل، لإرساء قيم خيرة. وصارت الكلمة ـ التي امتهنها قوم ـ أمانة يحملها الشرفاء، وصار الشعراء فريقين:

ـ أصحاب الكلمة الزائفة الرخيصة.

ـ وأصحاب الكلمة النبيلة، الذين ينطقون بالحكمة، وينبذون السفه والفحش.

وأثرت عن رسول الله عليه السلام أحاديث ومواقف كثيرة ترسخ هذا البعد الديني الخلقي لوظيفة الأدب. ووظف عليه السلام الشعر أحسن توظيف في معركة الحق والباطل، فكان له شعراؤه الذين نعرف: حسان بن ثابت، وكعب بن مالك، وعبدالله بن رواحة، وآخرون غيرهم من المهاجرين والأنصار، ممن راحوا يذبون عن الإسلام، ويردون على الخصوم، ويحملون الناس على التضحية والفداء في معارك الجهاد والفتح.

وسمت منزلة الشاعر جدا في ظل هذه الصورة الجديدة، وبعد أن كان ينظر إليه على أنه كالمهرج المسلي، شتام هجاء، يشترى بالمال، ويعطى اتقاء للسانه، عده الإسلام مجاهدا بطلا، فكان مما قاله رسول الله ـ عليه السلام ـ فيه:

«إن المؤمن يجاهد بسيفه ولسانه»(٨).

ومضى الراشدون والصحابة وكثير من التابعين والخلفاء والأمراء والنقاد والعلماء وطوائف متعددة من القوم تصدر عن هذا التصور الإسلامي للأدب، وعن دور الكلمة في كونها عامل بناء هاما، فراحت هذه الطوائف جميعها تشيع هذا التصور، وتعمل على ترسيخ الوظيفة الخلقية الاجتماعية للأدب، وتعمق الإحساس بخطر دوره، كان عمر بن الخطاب يقول: «تعلموا الشعر، فإن فيه محاسن تبتغى، ومساوىء تتقى، وحكمة للحكماء، ويدل على مكارم الأخلاق»(٩) وكان معاوية يقول: يجب على الرجل تأديب ولده، والشعر أعلى مراتب الأدب(١٠)، وكان عبد الملك يقول للشعبي ـ مؤدب ولده ـ: «علمهم الشعر يمجدوا وينجدوا»(١١).

أما نَقَدَة الأدب فقد مثلوا في موقفهم من الشعر الاتجاهين السابقين اللذين أشرنا إليهما، كان فريق منهم يقوِّم الأدب بمعيار فني، فلا يلتفت إلا إلى جودة الصياغة، وجمال الأسلوب، دون أن يهتم بالمعنى، أو يحفل بالرؤية الفكرية التي يقدمها الشاعر، أو يطالبه بأية وظيفة خلقية أو اجتماعية، فله أن يقول ما يشاء: حقا أو باطلا، صدقا أو كذبا مادام يرعى أصول الفن. يقول قدامة بن جعفر معبرا عن هذا الاتجاه النقدي: «إن المعاني كلها معرضة للشاعر، وله أن يتكلم فيها فيما أحب وآثر، من غير ان يحظر عليه معنى يروم الكلام فيه، إذ كانت المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعة، والشعر فيها كالصورة.. وعلى الشاعر إذا شرع في أي معنى كان، من الرفعة والضعة، والرفث والنزاهة، والبذخ والقناعة، والمدح والعضيهة، وغير ذلك من المعاني الحميدة والذميمة، أن يتوخى البلوغ من التجويد في ذلك إلى الغاية المطلوبة(١٢).. ويرى هذا الفريق أن الشعر بمعزل عن قضايا الدين والأخلاق. يقول الجرجاني في معرض الدفاع عن المتنبي شاعره، الذي اتهم بالاستهتار الديني في شعره: «الشعر بمعزل عن الدين..»(١٣).

وطعن قوم في بعض شعر أبي تمام بسبب ما وجد فيه من ضعف العقيدة، فانبرى الصولي مدافعا عنه يقول: «وما ظننت ان كفرا ينقص من شعر، ولا أن

إيمانه يزيد فيه»(١٤).

وأخذ فريق آخر بالمعيار الخلقي، وآمن بدور الشعر الإصلاحي التهذيبي، فأخذ الشاعر بما قد يصدر منه من استهانة بالقيم، وخروج على الدين والأخلاق. ومن هؤلاء مثلا ابن الأنباري الذي كتب إلى ابن المعتز يلومه بشدة لأنه يروي شعر أبي نواس على ما فيه من فحش ومجون، ويقول له: «كان حق هذا الخليع ألا يتلقاه الناس بألسنهم، ولا يدونوه في كتبهم، ولا يحمله متقدمهم إلى متأخرهم.. والحسن بن هانيء ومن سلك سبيله من الشعر الذي ذكرناه شطار، كشفوا للناس عوارهم، وأبدوا لهم مساويهم ومخازيهم، وحسنوا ركوب القبائح. فعلى كل متدين أن يذم أخبارهم وأفعالهم، وعلى كل متصور ان يستقبح ما استحسنوه، ويتنزه عن فعله وحكايته..»(١٥).

ومن هؤلاء الباقلاني الذي عاب معلقة امرىء القيس من نواح خلقية(١٦)، وابن شرف القيرواني الذي ذهب إلى أبعد من ذلك، فرأى أن النظرة إلى الشعر من الزاوية الخلقية هي من صميم الحكم الفني عليه. وابن بسام الذي أعلن ضيقه وتبرمه بكل شعر يشتم منه الإلحاد، واستعمال المصطلح الفلسفي.. ومنهم ابن حزم الذي نفى كثيرا من الشعر، لأنه يضر بأخلاق الناشئة(١٧)..

والحق ـ كما ذكر كثير من نقاد العرب والغرب ـ انه ينبغي ألا نغفل القيمة الخلقية عند درس الأدب، ونحن نرى هذه القيمة لا تنفصل عنه وان في أدبنا العربي على الأقل، فإن المصطلح نفسه الموضوع لهذا النشاط الفني (أدب) ليوحي بهذه العلاقة. وينبغي أن يكون المضمون معيارا هاما في الحكم على الأدباء، وفي إعطائهم منازلهم وأقدارهم، لأن القيمة لا يجوز ان تنفصل عن الأداة، والرؤية لا تنفك عن الفن. وإذا سلمنا جدلا ان أبانواس يتفوق على أبي العتاهية مثلا في الأداة والفن، وأن أبا العتاهية يأتي في هذا دونا. فهل يمكننا ان نفترض ان القيم الرفيعة الموجودة في شعره يمكن أن تكون تعويضا عما قصرت فيه الأدوات؟ وهل يمكن ان نسقطها من الموازنة، أو نعدها وكأنها شيء غير داخل في نسيج الشعر أصلا، لتبقى المتوازنة بين الأساليب فحسب، ثم تتقرر منزلة الشاعر بناء على ذلك؟..

أحسب أن في هذا القصور تنكبا عن جادة الصواب، فالعمل الأدبي جماع شكل ومضمون، ولكل منهما شأنَ في الحكم النقدي لا يجوز إغفاله. إن الأدوات الفنية ذات اعتبار كبير، وإن اتقانها والوقوع عليها أصعب وأعقد من الوقوع على المعانى التي صورها الجاحظ ذات مرة مطروحة في الطريق، يعرفها العربي والعجمي، والقروي والبدوي، ولابد من أن تحظى بتقدير هام في الدرس الأدبي، وأن تكون موطن احتفال الناقد، وفحصه الصارم الدقيق، ولكنها ينبغي ألا تكون وحدها مناط الحكم، ولا أن تكون وحدها موضع النظر عند وضع التقدير النهائي للأديب، فالموازنة بين أبي نواس وأبي العتاهية ـ إذا اكتفت بالاحتكام إلى الأدوات الفنية، واستوى عندها في مجال الشطر الآخر للأدب، وهو القيمة، مجون الأول وزهد الثاني ـ وقد ترجح كفة النواسي، ولكنها إن أدخلت معيار القيم الفكرية التي يروج لها كل من الشاعرين ـ وينبغي في رأينا إدخالها ـ اضطرب الحكم السابق، أو داخله ـ على الأقل ـ غير قليل من الشك والقلق. ألم يقل ابو عبيدة عن ابي نواس: «لولا تهتكه لفضح جميع الشعراء»(١٨) لقد أخرته القيم إذن.

وكان ابو عمر الشيباني وضح في

التعبير عن دور القيمة الخلقية في تأخير منزلة هذا الشاعر عند طائفة من النقاد، قال: «لولا ان أبا نواس أفسد شعره بهذه الأقذار ـــ يعني الخمور ـ لاحتججنا به، لأنه محكم القول لا يخطيء»(١٩) وقال مرة: «لولا ما أخذ فيه أبو نواس من الرفث لاحتججنا بشعره..»(٢٠).

ولم يكن النواسي الوحيد الذي أخره الاحتكام إلى معايير خلقية عند طائفة من النقاد، بل عرف نقدنا العربي قدرا غير قليل من هذه الأحكام، قال الأصمعي عن السيد الحميري: «قبحه الله! ما أسلكه لطريق الفحول لولا مذهبه ـــ ويعني تشيعه ـ ولولا ما في شعره ما قدمت عليه أحدا من طبقته»(٢١) وسئل الأصمعي عن مزرد بن ضرار ـ أخي الشماخ ـ فقال: «ليس دون الشماخ، ولكنه أفسد شعره بما يهجو الناس»(٢٢).

وكان للاحتكام إلى القيم دور أحيانا في تقديم الشاعر. قال أبو عبيدة: «يحتج من قدم جريرا بأنه كان... وكان دينا عفيفا»(٢٣).

وأخيرا نقول: إن الأدب فن جميل، لا يمكن ان تُتجاهل قيمه الفنية التعبيرية، أو يُنتقص من قدرها تحت أي مسوغ، ومهما كان جلال الفكر الذي يقدمه، ولكن ـ في الوقت نفسه ـ لا يتصور أدب بلا وظيفة، أدب للأدب، فهذا كلام لا معنى له، لأنه يحول الكلمة إلى عبث ولعب، ويفقدها جديتها وقداستها. وإذا كان غرض الأدب التسلية أو المتعة ـ على رأي أصحاب الفن للفن ـ فإنه سرعان ما يفقد مصداقيته، وقد يفقد دواعي وجوده، لأن هناك أنشطة كثيرة غيره أقدر على هذه التسلية، وأوغل في إمتاع الناس والاستئثار باهتمامهم. ومهما تعددت وظائف الأدب، فكانت لزيادة خبرتنا بتجارب الإنسانية، ولتعميق فهمنا للحياة، ولإثارة المشاعر الخيرة فينا لاستنهاض الهمم، وإيقاظ الوعي، أو لتعميق حسنا الجمالي بالحياة لحملنا على الأفضل، فإنها ينبغي أن تكون في النهاية في خدمة الحياة والمجتمع، توجههما، وتسدد خطاهما، وتدل الناس على مثل الخير والحق والجمال.. وفي جميع ذلك تبقى القيم النبيلة، والمعاني الرفيعة التي يدعو إليها الأدب معيارا لا غنى عنه في تقديره وخلوده والحكم عليه.

الحواشي:

١ ـ العمدة لابن رشيق: ١/ ٢٠.
٢ ـ الزينة لأبي حاتم الرازي: ٩٥.
٣ ـ العمدة: ١/ ٦٥.
٤ ـ البيان والتبيين للجاحظ: ١/ ٢٤١.
٥، ٦ ـ المزهر للسيوطي: ٢/ ٤٧٠.
٧ ـ الترمذي: ٤/ ٢١٩، ابن ماجه: ٢/ ٤١١.
٨ ـ مورد الظمآن: ٧/ ١٢٣.
٩ ـ كنز العمال: ٣/ ٨٥٥.
١٠ ـ العمدة: ١/ ٢٧.
١١ ـ الأدب المفرد للبخاري: ٣٨١.
١٢ ـ نقد الشعر: ١٩.
١٣ ـ الوساطة: ٦٤.
١٤ ـ أخبار أبي تمام: ١٧٢.
١٥ ـــ جمع الجواهر للحصري القيرواني: ٤٠ـ٤٤.
١٦ ـ إعجاز القرآن: ٦٥.
١٧ ـ تاريخ النقد الأدبي لإحسان عباس: ٣٧ـ ٣٨.
١٨ ـ ديوان أبي نواس: ١٤.
١٩ ـ خزانة الأدب للبغدادي: ١/ ٣٤٨.
٢٠ ـ طبقات الشعراء لابن المعتز: ٢٠٢.
٢١ ـ الأغاني: ٧/ ٢٣٢.
٢٢ ـ فحولة الشعراء للأصمعي: ١٢.
٢٣ ـ الأغاني: ٨/ ٥.



بنـاء الرحلـة الـروائيـة

ـــ الدكتور سمـر روحـي الفيصل ـــ

قرأت مقـدمة رواية «المسـافرة» لشوقـي بغدادي بعد فـراغي مـن قراءة النـص مرتين. ذلـك لأنني أعتقـد بـأن النص الإبـداعـي ـــ أي نص ـــ يقـدم مسـوغـات حياتـه وبقـائه، فـإذا خلا مـن هـذه المسوغات الفنية لم يشفـع له شيء. وهذا لا يعني أن المقدمـات ضارة دائما، ولكنـه يعني أن هنـاك روائيين يضللـون الناقـد ـ القـارىء، فيوجهـون قـراءتـه في اتجاه معين مـن خـلال المعلـومـات والتفسيرات التي يملؤون بها مقـدمات رواياتهم. والتـوجيـه ـــ سـواء أكـان مقصـودا أم لم يكـن مقصـودا ـــ يعطـل القـراءة كلهـا أو بعضهـا، وخصوصا القراءة الأولى التي تخلق لدى الناقد ـ القـارىء انطباعـات معينة عـن النص الـروائي. ولهذا السبب عودت نفسي بأن أقرأ مقدمة الرواية بعد فراغـي من القراءتين الأولى والثانيـة، اعتقادا مني بأن ذلـك يبعد عني الضغط الأسلـوبي الذي تمارسه المقدمة علي.

ولم أكن في حالة رواية «المسافرة» لشوقي بغدادي مضطرا إلى تغيير عادتي القرائية. بيد أنني اكتشفت أن هذا القاص الشاعر المعروف لا يمارس الضغط الأسلوبي المعتاد، بل يعلل سبب تأخره في نشر هذه الرواية نحوا من ثمان وعشرين سنة. وهو تعليل لا علاقة له بالقراءة وإن قدم لنا شيئا معروفا في الحياة الأدبية، هو طموح القاصين إلى كتابة الرواية.

ومن ثم كنا ـ قبل هذه المقدمة ـ نتساءل عما إذا كان شوقي بغدادي قد خالف هذه القاعدة كما خالفها زكريا تامر، فاكتفى بالقصة القصيرة ولم يسع إلى كتابة الرواية. والواضح من مقدمة رواية «المسافرة» أن شوقي بغدادي كتب روايته عام ١٩٦٦ بعد تجربة قاسية مر بها. ودله إحساسه الفني على أن الانفعال الشديد لا يؤدي إلى نص روائي جيد، لأنه حال نفسية غير مواتية لإبداع الرواية وإن كانت الحال نفسها ملائمة للشعر أحيانا. وقد أحسن إلى نفسه وروايته حين أهمل النص ست سنوات ثم أعاد صوغه. وهذه السنوات كافية للتحرر من انفعال التجربة، وللتعامل مع النص الروائي على أنه عالم متخيل وليس نسخا لوقائع عرفها الروائي أو مر بها (١). والواضح من المقدمة نفسها أن نص «المسافرة» لم يعدل بعد ذلك وإن بقي حبيسا نحوا من عشرين سنة قبل نشره في دار الآداب ببيروت عام ١٩٩٤. ولا شك في أن بقاء نص الرواية دون تعديل عقدين من الزمن يدل على أن شوقي بغدادي راض عنه. ولسوف أشير في أثناء تحليل الرواية إلى أن الجانب الإنساني الواضح في مغزى «المسافرة» هو الذي جعل النص يحافظ على جدته، لا يتأثر بالزمن الذي كتب فيه. ولعل رضا شوقي بغدادي نابع من إحساسه الفني بهذا الجانب الإنساني.

ولو لم يكتب مقدمة لنصه لما شعر القارئ بأن هذه الرواية ترجع إلى الستينيات.

مهما يكن أمر المقدمة فإن بناء رواية «المسافرة» يغري بالتحليل. وإذا أنعم القارئ النظر في هذا البناء لاحظ أنه يستند إلى شكل الرحلة، ويسعى جادا إلى تعديله. فإذا كانت كتب الرحلات تنهض استنادا إلى ثبات الشخصية وتغير الأمكنة فإن رواية «المسافرة» توهم القارئ بتغير الشخصيات والمكان معا، حتى إذا فرغت من إيهامها كشفت عن مغزى آخر يعود بالنص إلى مثل ما بدأ به. وسأسعى في الفقرات القابلة إلى تحليل بناء الرحلة الروائية في «المسافرة»، بغية الدلالة على تفصيلات البناء الروائي، وتحديد موقع النص من مثيله العربي.

١ ـ بناء الرحلة:

من المفيد، بادئ الأمر، الإشارة إلى أن بناء رواية «المسافرة» يضم قسمين: الأول «رفاق السفر»، والثاني «السفر». ويلاحظ القارئ أن القسم الأول يضم ستة أقسام فرعية، لكل قسم عنوان محدد. وهذه العنوانات هي: الأستاذ ـ عريفة ـ أحمد ـ ناظم ـ سليم ـ الفتى الحلبي والفتى الحوراني. أما القسم الثاني فقد خلا من الأقسام، وبدا نصا سرديا متصلا. وهذا الذي يلاحظه قارئ رواية «المسافرة» يحتاج إلى تعليل فني مقبول، لأن الأقسام الفرعية في القسم الأول من الرواية تبدو غير مرتبطة إذا لم ينعم القارئ النظر في الرواية. ذلك لأن كل قسم يسرد سيرة حياة إحدى الشخصيات، وليس هناك من رابط بين السير الروائية غير رحلة كل منها إلى بيروت. أما لقاء هذه الشخصيات فيتم في القسم الثاني من الرواية المعنون بالسفر. ففي أثناء السفر على متن إحدى

الشاحنات العسكرية تقام علاقات بين شخصيات لم تكن تعرف بعضها بعضا في القسم الأول من الرواية. وقد يعتقد القارئ أن القسم الأول من الرواية فضلة، يمكن التنازل عنه لأنه لم يخدم النص الروائي تبعا لفقدان العلاقة بين سير الشخصيات فيه.

على أنني أعتقد بأن فهم بناء رواية «المسافرة» استنادا إلى شكل «الرحلة» يعلل الجزئيات الروائية، ويضعها في مكانها الملائم من الجسد الروائي، ويوضح أمرا جوهريا هو أن الشكل الروائي للرحلة ذو دلالة على أمر إنساني، هو أن الناس الذين يجتمعون في ظرف استثنائي يسلكون سلوكا استثنائيا. فإذا تحرروا من هذا الظرف الاستثنائي رجع سلوكهم إلى طبيعته. وتجسيد دلالة الشكل الروائي، أو المغزى العام للرواية، يتم في القسم الثاني من الرواية، مما يضفي على النص التماسك ويفسر تأثيرها الجمالي في القارئ. ذلك أن القسم الأول بأقسامه الفرعية الستة المتباينة في موضوعاتها يضم شيئا واحدا هو رحلة الشخصية إلى بيروت. والرحلة الروائية تحتاج دائما إلى حوافز تبدو متباينة بين الشخصيات، ولكنها تعلل أسباب الرحلة، وتقدم الدوافع الخاصة لها. فالحافز لدى الأستاذ هو إلقاء كلمة في ذكرى أحد زعماء لبنان الوطنيين الراحلين، ولدى عريفة وأحمد والفتى الحوراني العمل في لبنان، ولدى ناظم دخول مستشفى الأمراض العقلية، ولدى الفتى الحلبي السياحة وملاحقة النساء ولدى سليم تهريب المخدرات.

وإذن، فهناك حوافز للرحلة إلى بيروت وليس هناك حافز واحد. ولا يريد شوقي بغدادي من الرحلة الروائية انتقال الشخصيات الجسدي إلى بيروت، فهذا الانتقال بدهي، ولهذا السبب لم يتحدث عنه مكتفيا بإشارة في كل قسم فرعي إلى أن الشخصية رحلت إلى بيروت. إنه يريد تقديم حافز روائي، أي قرار تتخذه الشخصية استنادا إلى حياتها السابقة كلها، وهي تأمل في أن تؤدي ذلك إلى تغيير ما في حياتها. وهذا يعني أن هناك حاجة روائية إلى توضيح ماضي الشخصية، ففي هذا الماضي تعليل للحافز وبيان لحاضر الشخصية بعد ذلك. وإذا حللنا الأقسام الفرعية الستة استنادا إلى هذه الحاجة الروائية لاحظنا أن بناءها واحد على الرغم من اختلاف مضامينها. فكل قسم منها يسرد ثلاثة أشياء: ماضي الشخصية الذي بلور حافز الرحلة إلى بيروت، وحاضرها في بيروت أو ما فعلته فيها بعد وصولها إليها، ثم نهايتها في بيروت بالقبض عليها وزجها في السجن تمهيدا لترحيلها عن لبنان. وهناك — في كل قسم فرعي — ارتباط بين الأشياء الثلاثة: ماضي الشخصية، وحاضرها في بيروت، ونهايتها في السجن. فحافز الرحلة ينبع من الماضي، والماضي يقرر حاضر الشخصية، ويمهد لنهايتها. أي أن هناك ارتباطا بين ماضي الشخصية وحاضرها ونهايتها يحكمه الحافز ويحدد سلوكه الروائي. وإذا بدا الحافز واحدا، كما هي الحال لدى عريفة وأحمد والفتى الحوراني، فإن التحليل يفضي إلى غير ذلك، وهذا شيء بدهي في الرواية لئلا تتعدد الشخصيات الروائية وتتفق وظائفها.

فالعمل هو حافز عريفة وأحمد والفتى الحوراني إلى الرحلة إلى بيروت. ولكن عريفة سيقت إلى بيروت وهي فتاة صغيرة في الثامنة من عمرها لتعمل خادمة، أي أن حافز العمل يكمن وراء رحلتها إلى بيروت،

ولكن أباها ساقها إلى بيروت مرغمة، وشرع يبدل مكان خدمتها حسب مشيئته إلى أن نضجت عريفة وتمردت على واقعها وبدأت توظف عملها لحسابها الخاص مستعينة بجسدها. وحين بدأت تفعل ذلك قبضت عليها شرطة الآداب وزجتها في السجن تمهيدا لترحيلها عن بيروت. أما أحمد فقد كان يرنو إلى بيروت، لأنها مدينة كبيرة تحقق طموحاته. وقد زارها مرة فبقي حلم العودة إليها يراوده طوال ثلاث سنوات، وهو الفتى القوي الذي شجعه رفاق السوء على استعمال عضلاته في حل مشكلاته وفي السيطرة على الآخرين، حتى إذا توفي أبوه فأمه لم يبق لديه ما يربطه بمدينة حمص، فرحل إلى بيروت وراح يجعل من عضلاته وسيلة عيشه. وحين تمادى في التباهي بقوته والاستهانة بمنافسيه من القبضايات زلت قدمه، فاصطدم برجل من أتباع زعيم سياسي كبير، وكاد الصدام يودي بحياته لولا الشرطة التي قبضت عليه وزجت به في السجن تمهيدا لترحيله عن بيروت. وأما الفتى الحوراني فقد رحل إلى بيروت ليعمل، لأن العمل قيمة، وليس من المفيد أن يضيع وقت الإنسان سدى، أو في البحث عن عمل معين.

وعلى الرغم من أن نظرته إلى العمل جادة، فإنه أخطأ اختيار العمل، إذ راح يبيع الدخان المهرب، فوقع بين يدي الشرطة المكلفة بمكافحة التهريب، وسيق إلى السجن تمهيدا لترحيله عن بيروت.

وإذا كان الحافز الذي بدا واحدا ينم على التنوع والاختلاف فمن البدهي أن تدل حوافز الشخصيات الأخرى على التنوع والاختلاف ذاته. فقد رحل الأستاذ إلى بيروت ليلقي كلمة في حفل خطابي، ولكنه قدم كلمة عنيفة فقبض عليه رجال المباحث وزجوه في السجن تمهيدا لترحيله عن لبنان. والفتى الحلبي مراهق رحل إلى بيروت ليتمتع بملذاتها ويلاحق نساءها، وحين تحرش بإحدى الفتيات قبضت الشرطة عليه، وزجت به في السجن تمهيدا لترحيله عن لبنان، وناظم فتى أصيب في حماه بمرض عصبي نتيجة الاعتداء عليه، فسيق إلى لبنان مرغما ليقيم في مشفى تابع لأحد الأديرة، ولكنه تمرد على ارغامه البقاء في المشفى فهرب وقبضت عليه الشرطة وزجته في السجن تمهيدا لترحيله عن لبنان. وسليم شاب انحرف وهو فتى، فهرب من منزل أسرته وعاقر الخمرة وتعاطى المخدرات، ثم رحل إلى لبنان بغية الاتساع في بيع المخدرات، فقبضت عليه الشرطة، وزجت به في السجن تمهيدا لترحيله عن لبنان.

إن تنوع الحوافز واختلافها لا يلغي اتفاقها في الدلالة على أن الماضي يصنع الحاضر، ولكن الحاضر غير مرتبط ارتباطا حتميا بطبيعة الماضي. فقد رحل الأستاذ إلى لبنان ليحقق غرضا ثقافيا، كما رحل الفتى الحوراني إلى لبنان ليكسب مالا يساعده في أمور معيشته. وقد نبع هذان الهدفان الإيجابيان من ماض نقي ولكن صاحبيهما انتهيا إلى السجن. وفي مقابل ذلك رحلت عريفة إلى لبنان مرغمة وانتهت إلى السجن. ورحل ناظم مرغما وهو مريض وانتهى إلى السجن. ورحل أحمد وسليم إلى لبنان وهما سلبيان ولكنهما انتهيا إلى السجن أيضا، كما رحل الفتى الحلبي المراهق إلى لبنان للحصول على المتعة فانتهى إلى السجن. ولو كان الماضي الذي يصنع الحاضر دليلا على المصير الذي ينتهي إليه

الإنسان لما كانت نهاية الشخصيات الروائية واحدة. هل يرغب الروائي شوقي بغدادي في القول إن الإنسان الذي لا يتقيد بقوانين الدولة التي يحل فيها ينتهي نهاية سيئة مهما يكن الحافز الذي دفعه إلى الرحلة إلى هذه الدولة؟. إن القسم الأول من رواية «المسافرة» يشير إلى هذه الدلالة، ولكن هذا القسم يشكل بمجمله ماضي الرواية، في حين يشكل القسم الثاني حاضرها؛ حاضر ترحيل الشخصيات من لبنان على متن إحدى السيارات العسكرية.

يختلف بناء القسم الثاني من الرواية (السفر) عن بناء القسم الأول اختلافا واضحا، فهو دفقة سردية واحدة تتكفل بتوضيح العلاقات بين الشخصيات السبع (ستة ذكور وفتاة) المبعدة إلى دمشق، إضافة إلى أربعة من الدرك جلسوا في الزوايا الأربع من متن الشاحنة، بينما جلس قائدهم (برتبة عريف) إلى جانب السائق. ثم انطلقت الشاحنة في رحلة أخرى هي رحلة الشخصيات من بيروت إلى الحدود السورية. ومن البدهي أن تضم الرحلة الجديدة حافزا واحدا مشتركا بين الشخصيات الروائية، هو حافز الإبعاد الإجباري من بيروت. ولكن الشخصيات الروائية كانت تعلم من البداية أن حجز حريتها سينتهي عند وصول الشاحنة الحدود السورية، وتسليم المبعدين إلى السوريين الذي سيطلقون سراحهم بعد قيادتهم إلى دمشق، ولهذا السبب آثرت الشخصيات التحلي بالطاعة، وعدم المغامرة بأي سلوك يعطل نيلها حريتها، إضافة إلى أن ركاب الشاحنة المبعدين مقيدون بالسلاسل ما عدا الفتاة، ومعهم حراس يرقبون حركاتهم ويجلسون معهم على متن الشاحنة. وقد وفر ذلك للقسم الثاني من الرواية فرصة الاهتمام بالعلاقات بين الشخصيات الروائية، والكشف عن جوهر كل شخصية في أثناء هذا المأزق الاستثنائي. والواضح أن شوقي بغدادي اختار لهذا المجتمع الروائي الصغير محركا واحدا، هو الفتاة ابنة السادسة عشرة ذات الملامح الجميلة والسمعة السيئة، بحيث عرّى الطمع في هذه الفتاة طبيعة الشخصيات، وشكل حافزا داخليا لمتابعة السرد الروائي. فالأستاذ يأمل في أن يقود الفتاة بعد الوصول إلى دمشق إلى منزله، وعلل نفسه بالشفقة عليها والحرص على حمايتها وتأمين العمل المناسب لها. ولا يخفي أحمد وسليم طمعهما في الفتاة، وفي اصطحابها معهما قبل الوصول إلى دمشق. بل من إن أحد الدرك خطط للنيل من الفتاة بعد الوصول إلى الحدود السورية، ولكنه أخفق في ذلك. وحين وصل المبعدون إلى دمشق بعد تسليمهم إلى الشرطة السورية زال المأزق الاستثنائي، وعادت كل شخصية إلى سابق عهدها، وقصدت المكان الذي أتت منه ما عدا الفتاة التي لا تملك مكانا تذهب إليه بعد انفصالها عن أبيها الذي رماها في بيروت. فهذه الفتاة ركبت سيارة عامة بعد إطلاق سراحها في دمشق، وطلبت من السائق أن يقودها إلى المكان الذي يرغب فيه، متابعة في دمشق ما كانت تفعله في بيروت، مما يوحي بأنها «المسافرة» التي لم تنته رحلتها.

أخلص من الحديث السابق إلى أن بناء رواية «المسافرة» هو بناء الرحلة. ولا بد في كل رحلة من حافز، سواء أكان خاصا أم عاما. وقد استند بناء رحلة «المسافرة» إلى هذين النوعين من الحوافز، بحيث عني

القسم الأول بالحوافز الخاصة، وعني الثاني بحافزين عامين، هما الإبعاد والطمع. ولكن الحافز في الرواية يحرك السرد الروائي ويدفعه إلى الأمام، كما أن الرحلة هي انتقال من مكان إلى مكان، ومن زمن إلى زمن آخر. وهي تعني أيضا تغييرا أو ثباتا في الشخصيات الراحلة. وهذا كله يستدعي تحليلا آخر للعناصر الفنية التي تآلفت في إطار الرحلة، أو قدمتها فنيا للقارىء المتلقي.

٢ـ بناء الشخصيات:

إذا دققنا في قسمي الرواية لاحظنا أن شوقي بغدادي استعمل المقياسين الكمي والنوعي في تقديم شخصياته الروائية، وهما مقياسان اقترحهما فيليب هامون (Ph. Hamon)، بحيث يعني المقياس الكمي: «كمية المعلومات المتواترة المعطاة صراحة حول الشخصية، ويحدد الثاني مصدر تلك المعلومات: هل تقدمها الشخصية عن نفسها مباشرة، أو بطريقة غير مباشرة عن طريق التعليقات التي تسوقها الشخصيات الأخرى أو المؤلف، أو فيما إذا كان الأمر يتعلق بمعلومات ضمنية يمكن أن نستخلصها من سلوك الشخصية وأفعالها»(٢). وقد دلتني التجربة على أن الروائي يجعل المعلومات التي يقدمها من خلال المقياس الكمي تمهيدا للتحول الذي يطرأ على الشخصية في النص الروائي. ولم أر في رواية «المسافرة» ما يعزز هذه التجربة، لأن شوقي بغدادي لم يُعن بتحول شخصياته الروائية، مما يدل على أن النصوص الروائية قادرة دائما على تعديل التجربة النقدية، بحيث تمنعها من التشبث بأحكام معينة وإن صدقت هذه الأحكام على عدد غير قليل من الروايات. وفي حال رواية «المسافرة» ينفعنا فيليب هامون، لأن شوقي بغدادي حرص في كل قسم من الأقسام الفرعية على تقديم معلومات عن إحدى الشخصيات الروائية، محددا مدينتها وأسرتها وعلاقاتها. فالأستاذ دمشقي، درس في الجامعة وعني بالنضال الوطني منذ نعومة أظفاره، ولم تكن رحلته إلى بيروت غير استمرار لإخلاصه للعمل السياسي الذي ندب نفسه له.. وناظم حموي طالب مجتهد أعتدي عليه ففقد اتزانه وتعطلت صلاته بالمجتمع حوله، فاقتيد إلى بيروت للمعالجة. وعريفة فتاة من ريف حمص، وقادها أبوها وهي في الثامنة من عمرها إلى بيروت ليضعها خادمة في المنازل، ويفيد من أجرها. وأحمد حمصي شعر بقوته البدنية، وزاده رفاق السوء ثقة بنفسه وبقدرته على السيطرة على الآخرين، وقد رحل إلى بيروت ليوظف قوته البدنية، وسليم فتى ترك المدرسة، وعمل لدى أحد الحلاقين، ثم هجر منزل ذويه وراح يتعاطى الخمرة والمخدرات، ثم رحل إلى بيروت ليكمل ما بدأ به. والفتى الحلبي مراهق رغب في تلبية نوازعه في بيروت ليتباهى أمام رفاقه بفحولته. والفتى الحوراني راغب في العمل ولا شيء آخر، وقد رحل إلى بيروت من أجل ذلك.

هذه المعلومات التي بذرها شوقي بغدادي في الأقسام الفرعية أسهمت في وضوح الشخصيات الروائية أمام القارىء، ولكنه لم يكتف بها، بل راح يصف الشخصية خَلقيا وخُلقيا بغية تعزيز الوضوح الذي قدمه المقياس الكمي. وسبق القول إن شوقي بغدادي جعل حاضر الشخصية في بيروت مرتبطا

بطبيعة ماضيها، ولكنه لم يجعل مصيرها فيها مرتبطا بهذا الحاضر، فقد انتهت الشخصيات كلها إلى السجن تمهيدا لترحيلها عن لبنان. والواضح أنه لجأ إلى الروائي العالم بكل شيء في تقديم شخصياته، وجعله راويا ممثلا يحل في الشخصية وينقل ما تراه وتسمعه وتحس به. وقد استعان هذا الراوي الممثل بالذاكرة، أو قل إنه جعل ذاكرة الشخصية حيلة روائية يقدم بوساطتها المعلومات التي يرغب في تقديمها للقارىء. ولهذا السبب كثرت في الأقسام الفرعية أفعال الذاكرة وما هو قريب منها. وهذه عبارات مستمدة من الفصل الخاص بالأستاذ توضح الأفعال والأسماء المستعملة في تقديم المعلومات:

ـ ذكرى تلك الخطبة التي لن ينسى مناسبتها.

ـ ذكرى الموت الحقيقي الأول.

ـ ذكرى الأربعين.

ـ الذكرى الأكيدة الباقية.

ـ لعل من أجمل ذكرياته.

ـ عندما كان طالبا مراهقا.

ـ كان يجد لذة لا تعادلها لذة في كتابة مواضيع الإنشاء.

ـ لن تمحي تلك المناسبة من ذاكرته طوال حياته.

ـ كان العمل في التعليم في تلك السنوات أكثر ضمانا.

ــ استقر في منتصف الخمسينيات في إحدى أشهر صحف العاصمة.

ــ كان ما يزال طالبا عامرا قلبه بالطموحات الرومانسية.

ـ لم يشعر وقتها أنها تلومه.

تكفلت الذاكرة الروائية بتقديم المعلومات عن شخصيات الرواية كلها. وكانت هذه المعلومات تعليلا مقبولا لحاضر الشخصية في بيروت، أو مسوغا لما فعلته فيها. غير أن وضوح الشخصية أمام القارىء يحتاج إلى شيء آخر، هو الإيهام بانتمائها إلى مجتمع روائي يماثل المجتمع الخارجي الحقيقي. ولهذا السبب حرص الروائيون على منح شخصياتهم اسما وأسرة وتاريخا. وهذا واضح بالنسبة إلى أحمد وسليم وناظم وعريفه. أما الأستاذ والفتى الحوراني والفتى الحلبي فقد اكتفى شوقي بغدادي بالنسبة إلى الأول باللقب (الأستاذ)، وبالنسبة إلى الثاني والثالث بالمنطقة أو المدينة (حوران ـ حلب).ولا شك في أن اللقب والنسبة لا يسهمان في وضوح الشخصية، وليس هناك تعليل مقبول لإغفال تسميتهم. وما هو قريب من القبول انتماء الأستاذ والفتى الحوراني إلى العنصر الإيجابي، وعدم ابتعاد الفتى الحلبي عن هذا العنصر وإن تحرش بالفتاة في بيروت. وربما قيل هنا إن (الأستاذ) يحمل بعضا من سيرة حياة شوقي بغدادي نفسه، ولكن تحليل بناء الشخصية لا يعير هذا الأمر أي اهتمام تبعا لاعتقاده بأن الشخصية عنصر متخيل وان استمدت بعض ملامحها من سيرة حياة صاحبها. وفي مقابل ذلك تبدو الشخصيات التي منحها شوقي بغدادي اسما محددا أكثر قدرة على الإسهام في وضوح الشخصية الروائية أمام القارىء. غير أنه من المفيد أن نلاحظ أن الاختيار العشوائي (٣) للأسماء ذو دلالة وان كان عشوائيا. فاسم «أحمد» ينتمي في دلالته إلى الثقافة الدينية، واسم «سليم» ينتمي إلى الدلالة الاجتماعية التراثية(٤)، واسم «عريفة» شائع في الريف السوري، وهو ذو أصل تراثي عربي، لأنه مؤنث عريف القوم؛ أي القيم بأمرهم الذي عرف بذلك واشتهر، واسم «ناظم» ينتمي إلى الدلالة الأدبية التراثية لأنه مستمد من (نظم الكلام)؛ أي رصفه رصفا جيدا، إضافة إلى أن الناظم

يدل في اللغة العربية على السمكة التي امتلأت بيضا. وهذا يدل على أن الاختيار العشوائي لا يخلو من دلالة على أن شوقي بغدادي لم يخرج في اختيار أسماء شخصياته عن الثقافة العربية بجوانبها الدينية والاجتماعية والأدبية. وهناك شيء آخر يتعلق بالأسماء في رواية «المسافرة»، هو إغفال الاسم والاكتفاء بالعمل، كما هي حال الدرك الذين صحبوا المبعدين في السيارة. فالدركي عمل للشخصية داخل الرواية، وللتمييز بين الشخصيات في العمل منح شوقي بغدادي المميز رتبة (عريف)، أو عملا محددا (سائق الشاحنة).

ولا يختلف إطلاق العمل على الشخصية عن إطلاق النسبة إلى المكان الجغرافي (الحوراني - الحلبي)، أو اللقب (الأستاذ) في أن الشخصية تبدو أقل وضوحا، دون أن يعني ذلك تصنيفا لمكانتها الروائية، لأن (الأستاذ) و(الدركي) الذي خطط للإيقاع بعريفة، يحتلان مكانين بارزين في الحدث الروائي، ولكنهما لا يحملان اسما محددا.

٣ - بناء الزمن الروائي:

ليس هناك زمن روائي ممتد في رواية «المسافرة». وسبب ذلك اختلاف قسمي الرواية. ففي حين لم يمتد الزمن الروائي في القسم الثاني (السفر) غير ساعات قليلة من بيروت إلى الحدود السورية فدمشق، امتد الزمن في القسم الأول امتدادا لا يضبطه شيء غير سيرة حياة الروائي لزمن رحلة الشخصية إلى بيروت. وهذا جدول يوضح ذلك:

١ ــ الأستاذ: في حدود الثلاثين من عمره - بقي يوما روائيا في بيروت.

٢ - عريفة: عمرها ثماني سنوات - بقيت ثماني سنوات في بيروت.

٣ - أحمد: عمره إحدى وعشرون سنة - بقي في بيروت عشر سنوات.

٤ - ناظم ــ عمره سبع عشرة سنة - بقي في بيروت عاما وبعض العام.

٥ - سليم: عمره ثماني عشرة سنة - بقي عاما في بيروت.

٦ - الفتى الحلبي: فتى ــ بقي أسبوعا في بيروت.

٧ - الفتى الحوراني: فتى - بقي أشهرا في بيروت.

يدل الجدول السابق على أن الترتيب العمري للشخصيات حين رحلت إلى بيروت هو الآتي من أكبرها في السن إلى أصغرها فيه:

الأستاذ (٣٠ سنة) - أحمد (٢١ سنة) - سليم (١٨ سنة) - ناظم (١٧ سنة) - الفتى الحلبي (فتى) - الفتى الحوراني (فتى) - عريفة (٨ سنوات).

يشير الترتيب العمري للشخصيات في أثناء رحلتها إلى بيروت إلى أن (الأستاذ) مركز الوعي في الرواية، هو أكبر الشخصيات سنا حين قدم إلى بيروت، وأن (عريفة) أصغر الشخصيات سنا حين قدمت إلى بيروت. ولكن مدة بقاء الشخصيات في بيروت متباينة، يوضحها الجدول الآتي:

أحمد (بقي في بيروت عشر سنوات) - عريفة (بقيت في بيروت ثماني سنوات) - ناظم (بقي في بيروت عاما وبعض العام) ــ سليم (بقي في بيروت عاما واحدا) - الفتى الحوراني (بقي في بيروت أشهرا) - الفتى الحلبي (بقي في بيروت أسبوعا) - الأستاذ (بقي في بيروت يوما).

إن الجدولين السابقين (جدول الترتيب العمري للشخصيات الروائية، وجدول مدة بقاء الشخصيات في بيروت) يشيران - إضافة إلى دلالتهما الخاصة ــ إلى الزمن الروائي الطويل لرواية «المسافرة». فقد كان الروائي مضطرا إلى تغطية ماضي كل شخصية قبل رحلتها إلى بيروت ليسوغ

الرحلة نفسها، وهذا يعني أنه غطى السنوات التي يقدمها الترتيب العمري، وأكثرها طولا هو ثلاثون سنة. وسبق القول في أثناء الحديث عن بناء الرحلة إن شوقي بغدادي لجأ إلى الذاكرة ليغطي ماضي كل شخصية، وهنا نلاحظ أن الذاكرة استعملت تقنية التلخيص، بحيث اختزلت ما تم في سنوات طويلة في أسطر أو صفحات معدودة. والتلخيص لا يسمح بالامتداد لأنه معني بتقديم فكرة موجزة عن الماضي يلم فيها بالخطوط الرئيسة في حياة الشخصية. ولا يختلف الأمر بالنسبة إلى الجدول الثاني (جدول مدة بقاء الشخصيات في بيروت)، فهو يدل على أن الروائي مضطر إلى تغطية السنوات التي بقيت فيها كل شخصية في بيروت (أو: حاضر وجودها فيها). وأكثر هذه المدة طولا هو عشر سنوات، وأقصرها يوم واحد. ولم يكن الروائي قادرا على تغطية حاضر الشخصيات في بيروت لولا لجوءه إلى تقنية التلخيص نفسها. وهكذا يبدو البناء الزمني للقسم الأول من رواية «المسافرة» طويلا ومتباينا بين الشخصيات، ومتشبثا بتقنية واحدة هي التلخيص.

إن الخلاصة (أو: التلخيص)(٥) تقنيةروائية عريقة في الرواية الأجنبية والعربية على حد سواء. والمعروف أن هذه التقنية تختزل الزمن وتسرع حركة السرد، ولكن اختزال الزمن ليس هدفا لشوقي بغدادي ولا لغيره من الروائيين، وإنما هو وسيلة تحقق بعضا من الأغراض الجمالية، وهي - هنا - تقديم نبذة عن سيرة حياة الشخصية تسوغ رحلتها إلى بيروت. وهذا الهدف الجمالي لا يحتاج إلى تفصيلات حياة الشخصية، ولهذا السبب اقتربت تقنية الخلاصة عند شوقي بغدادي بتقنية أخرى هي (الحذف)(٦)؛ أي حذف زمن لا تخدم الحوادث التي وقعت فيه الهدف الجمالي.

ومن ثم كان الحذف (قفزا) فوق مدة روائية طويلة أو قصيرة من غير إشارة إلى ما تم فيها من حوادث ووقائع. وقد استعمل شوقي بغدادي عبارات تدل على الحذف أو القفز، من نحو: (سنتان مرتا - أربع سنوات مرت - مرت ثلاث سنوات - ساءت أحواله بعد مضي عام كامل - ظلت الأم عامين تقاوم - خاض طوال هذين (العامين تجارب). ليدل على أنه غير راغب في تقديم الحوادث التي وقعت خلال هذه المدة. وهو - كما تدل عبارات القفز المذكورة - يؤثر تحديد مدة القفز أو مداه، بغية إعلام قارئه بأن ما جرى في هذه المدة المحذوفة لا أهمية له لأنه لا يختلف عما يلخصه في شيء.

ولا شك في أن الزمن الروائي في القسم الثاني من رواية المسافرة قصير جدا لا يجاوز ساعات قليلة، ولكن عدد الصفحات كثير قياسا إلى القسم الأول ذي الزمن الطويل. وهذا يعني أن شوقي بغدادي استعمل في القسم الثاني من الرواية تقنية زمنية أخرى، هي تبطيء الزمن بغية السماح للسرد بالامتداد والاتساع. وتبطيء زمن السرد هو الذي سمح بذكر أحوال الشخصيات الخارجي والداخلي على متن الشاحنة، وبرسم المشاهد في أثناء الطريق ووصفها. ولهذا السبب امتد السرد، واتضح المأزق الذي عبر عن دخيلة الشخصيات حين واجهت فتاة جميلة في السادسة عشرة من عمرها، وظن أنها سهلة المنال.

٤ - بناء المكان الروائي:

ليست العناية بالمكان الروائي في رواية «المسافرة» هدفا جماليا، ولكن الواضح بالنسبة إلي أن كل قسم من قسمي الرواية ضم مكانين: مكانا طاردا ومكانا جاذبا، وأن هناك تبادلا في المكان يكاد يكون مقصودا. فالأمكنة التي رحلت منها

الشخصيات يمكن اختزالها في مكان جغرافي واحد هو سورية. وهذا المكان مكان طارد، لأن الشخصيات كانت ترغب في الانتقال منه إلى مكان آخر جاذب هو بيروت. ومن ثم كان في القسم الأول مكانان طارد وجاذب. وقد استمر هذان المكانان في القسم الثاني من الرواية، ولكنهما تبادلا المواقع فأصبحت بيروت مكانا طاردا بعد أن كانت مكانا جاذبا، وصارت سورية مكانا جاذبا بعد أن كانت مكانا طاردا. وكأن القسم الثاني من الرواية عكس للقسم الأول. هل يعني ذلك أن الرواية تريد الدلالة على أن بيئة الإنسان هي المؤهلة لتحمله سواء أكان سلبيا أم إيجابيا؟ قد تكون هذه الدلالة سليمة إذا تذكرنا ذلك التعاطف بين الشخصيات على متن الشاحنة، في مقابل النفور من الدرك.

على أن المكان الروائي لا يغادر التسمية في رواية «المسافرة» إلى الوصف، ولا يهتم باختراق الشخصيات له... وإنما يبقى تسمية، لا تختلف حمص عن حماة أو دمشق أو بيروت فيها. والتسمية لا تصنع مكانا وإن كانت حقيقية في الواقع الخارجي. بل إن الشاحنة تمثل الانتقال من مكان إلى آخر، ولكن الرواية اكتفت بالإشارة إلى تغيّر الأمكنة في أثناء انطلاق السيارة إلى الحدود السورية. ولم تلتفت إليها أو تنعم النظر فيها.

***

إن بناء رواية «المسافرة» هو بناء الرحلة الروائية، ولا يتوقع المرء من رواية صغيرة أن تقدم بناء متكاملا تعجز عنه الروايات الكبيرة، وخصوصا في المكان والسرد الزمني. وعلى الرغم من ذلك إن الرحلة في هذه الرواية مختلفة عما عهدناه في الرحلات الروائية، ومن ثم كان فيها جديد في الشكل يعرفه المعنيون بالرواية عموما، وبالرحلات الروائية خصوصا.

الإحالات:

(١) من الواضح أن قراءتي رواية «المسافرة» لا تلتفت إلى أن الحكاية الرئيسة التي تضمها الرواية حقيقية أو غير حقيقية، لأنها تنظر إلى الرواية على أنها نص متخيل، على الرغم من الإشارات في حديث الراوي عن «الأستاذ» إلى أمور تطابق بعضا مما هو معروف عن سيرة حياة شوقي بغدادي مؤلف الرواية.

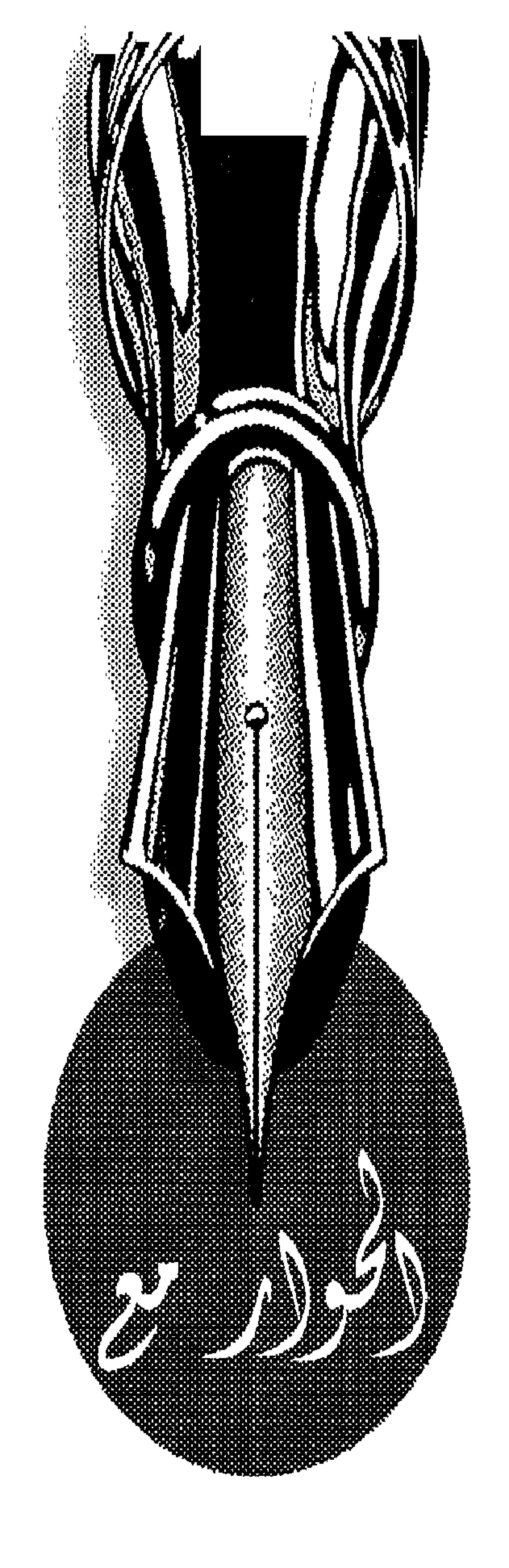
(٢) بنية الشكل الروائي ــ حسن بحراوي ــ ص ٢٢٤.

(٣) أقصد بالاختيار العشوائي ألا يقصد الروائي إلى اسم معين على سبيل الترميز أو الإيحاء. وقد نبعت العشوائية من أن الروائي مضطر عادة إلى تسمية شخصياته، وأمامه آلاف الأسماء، ولكنه يختار من هذه الآلاف أسماء معينة. واختياره في هذه الحال عشوائي لأن هناك إمكانية لاختياره أسماء أخرى ما دام عازفا عن تحميل الاسم المختار شيئا من الترميز والإيحاء.

(٤) كانت العرب تسمي اللديغ سليما على سبيل التفاؤل.

(٥) يؤثر بعض النقاد البنيويين مصطلح (التلخيص) بدلا من (الخلاصة). وقد آثرت استعمال المصطلحين معا لأن مفهومهما واحد يوحي بالقصد.

(٦) يؤثر بعض البنيويين مصطلحات أخرى غير (الحذف) كالإسقاط والقفز والثغرة. وقد آثرت استعمال مصطلح (الحذف) كما هو واضح، وسأشير بعد قليل إلى مصطلح (القفز)، لأنني أرى هذين المصطلحين أكثر دلالة على المفهوم الكامن وراء المصطلح.



□ إبراهيم صموئيل　　　　　د. تهامة الجندي

إبراهيم صموئيل

أبني قصتي كما يهيئ عاشق الورود لحبيبته

○ دمشق: د. تهامة الجندي

كما هي قصص الأديب السوري إبراهيم صموئيل، كذلك الحوار معه.. يهدم الحواجز كلها بين الذات والآخر، وصولا إلى العقل والقلب، بلغة تكشف بوضوح عن عمق تجربته وانتمائه لمنطق العربي الأصيل الراغب والساعي أبدا نحو حياة أفضل نتقاسمها جميعا دون استثناء.

أعماق لا تحتمل الغموض

س١: بينما يحاول الكثير من كتاب القصة القصيرة الغرق في تهويمات الذات وخطاب غامض ملتبس، تصر أنت على الوضوح والالتصاق بالواقع. ما الذي يخفيه خيارك هذا؟

ج١: أخافني في سؤالك، أنك تدلفين فورا إلى ما كنت أظن واهما أنني أخفيه.

لا أدري حقا لماذا علينا أن نقول بشكل غامض وملتبس إذا كان بإمكاننا ـ كما قال المفكر فؤاد زكريا ــ التعبير عن دواخلنا وذاتنا بلغة بسيطة، مفهومة وواضحة.

ربما هي رغبة مني للوصول إلى القارئ دون ابتذال، وربما لأن الذين أنهل من حيواتهم قد دفعوا دمهم وحيواتهم ثمنا، مما يجعلني أحاذر من الإساءة إلى ما دفعوه بإنشاء غامض وتهويمات تخونهم في حين تُظن أنها أمينة لأحلامهم التي هدرت.

كذلك لا أجد ضرورة في الجانب الفني إلى فذلكات أو تثاقف أو استعراض عضلات لا معنى له مع أنني أجهد في بناء قصتي وأسعى إلى اختيار مفردة دون الأخرى، لكن فعلي هذا يشبه فعل عاشق يهيئ وردات قليلة ليقدمها إلى حبيبته، فتريه يعتني بها كثيرا ويحاول أن يحملها ليس حبه فقط بل مساحتها الشاسعة والعميقة في داخله.

إن مساحات أحلام من أكتب عنهم هي من العمق والاتساع ما لا يحتمل فذلكة أو نوافل من الكلام أو تهويمات ذاتية.. هل لهذا اخترت كما تقولين في سؤالك ـ الوضوح والالتصاق بالواقع ــ ربما يكون كذلك.

روائح الخطو الثقيل

س٢: «رائحة الخطو الثقيل» بداية كرست وجودك بجدارة في عالم القصة القصيرة، بمن وبماذا تأثرت وصولا إلى تلك الرائحة..؟

ج٢: إنه الخطو الثقيل الذي رافق حياتي وحياة كثيرين غيري منذ طفولتهم وإلى اليوم، مرة خطو ثقيل من الفقر، ومرة خطو ثقيل من الاشتهاء الممنوع، ومرة خطو ثقيل من الاعتقال والحجز والإبعاد، وهكذا تتلاحق في حياتنا جميعا خطوات ثقيلة لا لترعبنا فحسب، بل لتهرسنا أحيانا، نحن وكل عوالمنا وما حلمنا به. ربما من هنا جاءت قصص مجموعتي الأولى، من هذا المزيج الذي كونني وكونك وصنعنا جميعا، إذ لطالما شعرنا أن هناك رائحة خانقة تملأ المكان فنضطر إلى أن نهمس همسا بدافع الخوف، ونضطر أن نصمت كثيرا لخوفنا من الموت، ونضطر أن نؤجل على الدوام فتنتهي حيواتنا ولا نصل، ولا نحقق أيضا ما أجلناه وظننا أننا سنكحل عيوننا به ذات يوم.

مازالت ذاكرتي تحتفظ بالكثير من الأشخاص الذين تأثرت بهم، ومن ضمنهم أبي.. أبي الذي كان يحكي لأمي بأصابعه، لأنها كانت صماء، فيضطر لصياغة فكرته الواحدة في جمل متعددة كي تفهم ما يقول..

س٣: لعل هذه الطريقة هي التي ساعدتك لاحقا باكتشاف تعدد الدلالات وأشكال إيصالها بصورة أدق..؟

ج٣: نعم ربما.. فمنذ أن ولدت لا أعرف أمي إلا صماء ولا أتحادث معها إلا على طريقة أبي، وربما كان التكرار أحيانا في المفردة الواحدة أو في مترادفاتها

وظلالها ــ ظاهـرة في قصصي ـ ورثتنـي إيـاهـا أمـي، وأكسبتنـي أيضـا ضرورة التفكير والبحث في كيفية التـواصل بصيغ مختلفة.

س٤: وماذا عن أثر قراءاتك؟

ج٤: أذكر أنني لم أقرأ يوسف إدريس فقـط، بل حفظـت قصصـه حفظا، وكـذا يحيـى حقـي وغسان كنفـانى وحسيـب كيـالي وسعيـد حـورانيـة.. أسماء كثيرة وشمـت روحـي بهذا التـوق إلى كتابـة القصـة وحبهـا.. عند يـوسـف إدريـس أذهلني تـأمله في الأحداث البسيطة تـأملا عميقا يجعل من تلـك الأحداث عالما بحجم الكون، وعند حسيب كيـالي تلك السخرية غير المفتعلة البسيطـة التي تضحـك القلب وتبهجه، لكنها تدميه حزنا في الوقت ذاته، وعند سعيد هذه الريادة في نقل القصة من الكلام الحكائي العـادي إلى مستوى الفن المكثـف، ومـن غسـان هـذا الانتماء إلى قضيته ووجدانه، انتماءا جنّس به قارئه بجنسيته.

س٥: فـاجأتنـي حقـا بهذا الجواب كنـت أعتقـد أنـك ستبـدأ بسرد أسماء أعـلام الثقافـة الغربيـة مـن مفكريـن وفلاسفة وأدباء.

ج٥: (يضحك ضحكته المجلجلة)

هذا ليـس لأنني لم أقرأ لكتاب أجـانب مـن دول مختلفة، لا أبـدا.. إنما في الجذر العميـق ممـا نشـأت عليـه في الكتـابـة، وتأثرت به وحفر فيِّ عميقا هم كتاب بلدي وبلدان عربية أخرى، وإذا كنت الآن فرعا صغيرا يتبرعـم فلأن هنـاك هـذه الجذور العميقة في الأرض.

لعل مشكلتنا دائما هي في أن (الفرنجي بـرنـجـي) بتنـا تـابعين وملحقين بتحيـة عمياء إلى ما ينتجه الغرب سواء في الثقافة أم في غيرها مـن الميادين وأنا لا أقـول هنا بـأن نضرب حول أنفسنـا سورا كسـور الصين، لكـن تلـك المجتمعـات الأجنبيـة عمـومـا لها تـاريـخ وبنيـة اجتماعيـة واقتصادية وسياسية وثقافية وجنسية.. إلـخ.. مختلفة كـل الاختـلاف عن بنيتنـا وتاريخنـا، لها مجراها ولنـا مجرانا، لها نكهتها ولنـا نكهتنا، لها مـذاق ألمها ولنـا مذاق ألمنا الخاص.. إن مشكلة تلك البلدان حاليا في بحثها المضني عما يمكن أن تفعله بعد أن عقلنـت كل شيء من الفضـاء حتى أعماق البحـار، ومن الإنسـان حتى عـالم الحيوان، في حين أننـا ما زلنا نبحـث بحثا مضنيـا إلى الآن لنضـع الخطـوة الأولى للعقل والعلم في البنية الاجتماعية.

أنا لست معنيا بهذا الظاهر الملون الذي استقـدمنـاه.. نحن مجتمعـات أخـرى لا يمكننـا بحـال أن نستـورد بـالمعلبـات ثقـافتهـم لنشربها ثـم نتماهـى معهـم.. وأذكر مـرة أني هنأت فرنسيا بـالهامش الـديمقراطـي الموجود في بـلاده فابتسـم ابتسامـة ذات معنى وقال لي: يا صـديقي لقد دفعنا ثمنا غاليـا، وهدرنا دماء كثيرة حتى وصلنا إلى ما تراه الآن..»

إغراء التفاصيل الصغيرة

س٦: الـزمن عنـدك مغـر للتأمـل ـ لحظة دائما ذات بعد نفسي، تتجمع على امتداده تفـاصيل الحدث الـذي تُصوِّر لتفيض بانتهائها دلالات واقع بأكمله ـ هـذا الإيجاز والتكثيـف لفعل الـزمـن ودلالاته كيف اكتشفته..؟

ج٦: من الحياة نفسها.. إذ كم تستغرق المصافحة باليد من الزمن.. غير أن في تلك البرهة الزمنية الخاطفـة تبث الروح كلها، وكم تستغـرق نظرة ذات معنـى غير أنها تضمر كـل ما في القلب من شـوق.. العالم

والبشر عندي هم التفاصيل الصغيرة الخفية والعفوية وليس العناوين العريضة والقضايا ذات الوزن الثقيل. إن في حياتنا من التفاصيل بالغة الكثافة والدلالة ما لا يمكن حصره، لكننا كثيرا ما نؤخذ، فلا ننتبه ولا نتأمل.

أعتقد بأن القصة القصيرة هي الكثافة بحدها الأقصى ولا أقول الاجتزاء أو الاختصار، فقد تكون القصة طويلة بعدد صفحاتها، لكن من المهم جدا أن تكون مكثفة، لأنها مثل تلك الخزعة التي يأخذها الطبيب من جسم المريض ثم يفحصها ويحللها ويحكم على الكتلة الضخمة بما رآه في الخزعة، فكل ما في الخزعة هو في الكتلة. لذا أسعى إلى أن أكثف الزمن وأحدد المكان بحدود ضيقة أحيانا، لأن الزمان والمكان عند القارىء متسعان، وهو بدوره سيسهم معي في كتابة القصة. فأقرأه أنا كما قرأ قصتي، وأندهش منه كما اندهش مني. فقراءة القارىء هي قصة أخرى ونص آخر يوازي - ويفوق أحيانا — ولا أبالغ في الكلام القصة المقروءة.

س٧: وهل يشغلك القارىء إلى هذا الحد..؟

ج٧: يشغلني القارىء كثيرا، إنه مقدس عندي، أقف أمامه وأسمع ما يحكي وأشعر بالرعب، وأشعر أحيانا بالضآلة مع بعض القراء وأتعلم معهم كيف أكبر وأكبر قصتي.. صدقيني مازلت حتى هذه اللحظة أشعر برعب حقيقي وأنا أمسك بالقلم لأكتب قصة جديدة وكأنى لم أكتب حرفا في حياتي، يحدث أحيانا أن أصرف أوقاتا كثيرة بحثا عن مفردة دون سواها، ويحدث أن يفاجئني قارىء ما أن هذه المفردة بالذات هي التي أعجبته حينها يغمرنى إحساس رائع لا يمكنني أن أصفه.

أول قصة نشرتها كانت في عام ١٩٦٨ ثم خفت من النشر، خفت من القارىء، لأنى شعرت أن حلمي بتحقيق قصة قصيرة أكبر بكثير مما نشرته، بعدها صبرت عشرين عاما وكابدت من وجد حبي لهذا الجنس الأدبي كل هذه السنوات آملا أن يحقق شيئا ولو بسيطا من مكانته الكبيرة والنبيلة في آن..

شرارة البدء

س٨: حين أقرأ قصصك أشعر أنها نوع من الأرشفة الأدبية أقصد - اعتمادك التفاصيل اليومية البسيطة، إدخالاتك للهجة المحلية بمفرداتها الأكثر تعبيرا عن البناء النفسي الراهن — هل تقصد ذلك، وهل لقصصك أساس في الواقع..؟

ج٨: لكل قصة عندي صاعق في الواقع هو الذي يعطي شرارة في النار، مخيفة جدا، وقصيرة جدا لكنها كافية لتفجير كل الرؤى وكل الحالات الداخلية المشحونة أصلا والمضغوطة والتائقة على الدوام إلى شرارة تفجرها.

أذكر مثلا منذ البعيد إني كنت متيما بابنة عمي، إنها أول حب في حياتي، ولقد أحببتها بجنون، وهي كانت تحبني ولكني بمقدار.. مقدار مجهول بالنسبة لي، لكنه كاف ليبث فيَّ الأمل دوما بإمكانية نشوء علاقة بيننا ذات يوم، مقدار لا يدعك أبدا أن تغادري، ولا يسمح لك أن تتقدمي بشجاعة، فتقفين على شفير.. أنا كنت واقفا هناك.

ذات يوم ذهبنا إلى البحر سوية مع أسرتينا، هي كانت تجيد السباحة أما أنا فلا. فأنا أصلا من بيئة قروية، كان الذهاب إلى البحر عندنا ترفا فبالكاد كنا

نأكل. محبوبتي صعدت (اليونغ) ونادتني، وحين صعدت إلى جانبها أرعبني منظر البحر كثيرا، كان أكبر مما تصورته لكنها حين قفزت كالسمكة ونادتني أن أتبعها لم يكن أمامي إلا خيار واحد هو أن أقفز بعدها، كنت عمليا أقفز إليها.. من شوقي إلى حبها. لكني من الرعب ألقيت بنفسي قطعة واحدة ككيس طحين، ورحت أصرخ من شدة آلامي التي سببها ارتطام جسدي بالماء..

منذ تلك اللحظة اكتشفت ابنة عمي بأني شخص غير لائق للحب فغادرتني، لكن هذه الحادثة فيما بعد كانت الشرارة التي فجرت قصة «الوعد الأزرق».

أما فيما يتعلق باللهجة المحلية فهي في كثير من الأحيان تستهويني وتجذبني إليها مرتين، مرة لأنها لغة الناس الذين في القاع وفي الأسواق والحارات الشعبية، ومرة أخرى بطلاقتها ودفئها وقربها من القلب، وأعتقد أن مفردة واحدة أو مثلا شعبيا أحيانا يمكن أن يحكي ويعبر عن حقيقة الحياة التي عاشها الناس أكثر بكثير مما تفعله كتب التاريخ، وإلى ذلك كله فإن حياتي الشخصية التي عشتها كانت ولاتزال في ذلك الوسط الشعبي الذي أجدني فيه حرا وطليقا بما لا يقاس عن الأوساط الثقافية، ومن المؤكد كما لاحظت فإني أبحث وأنقب عن المفردة في اللهجة المحكية التي تكشف أستارا سميكة لتضليل الكثيرين، ربما لاحظت ذلك في قصة «القمة» في تلك البرهة من انطفاء الضوء واشتعال الحرية، في غياب الرقيب وحضور المخزون المضغوط داخل الناس حضورا طليقا لم يتح له الظهور على حقيقته إلا في تلك البرهة من القمة، كل ساعات النهار والضوء في حيواتنا لا تقاس أبدا بلحظة عتمة نبوح بها أو نلعن أو نعشق، تلك اللحظة هي نحن بالكامل.

إن لحظة وثوب الحصان ومحاولته التعشق بالفرس في قصة «الخانم» هذه اللحظة التي تنهار لعزوف الفرس وابتعادها ـ كما تنهار لحظاتنا ـ ولذا يقول أبو علي لحصانه وهو يمسح على رأسه منكسرا مثله تماما وجارا أقدامه: «لاتزعل يا روحي.. كل عمرها الدنيا هيك.. عكروتة». أية كلمة في الفصحى يمكنها أن تنوب عن شحنة التعبير التي تحملها «عكروتة» ربما هذا ما يجعلني أنقب عن الكلمة التي تكون كعب آخيل، فيها تتجمع كل المخاطر وداخلها تختفي كل أسرار آخيل وبطولاته.

دفاعا عن الذات والآخر

س٩: قلت لـ «الكفاح العربي» في تحقيق عن أسباب انحسار القصة القصيرة، «إن العلة لا تكمن في العمل الإبداعي نفسه، وإنما في عمليات الإخصاء المدمرة الجارية على البشر كبشر، وعلى إمكاناتهم وإبداعاتهم وإضفاءاتهم وفاعليتهم الجميلة في مختلف الحقول والميادين..».

وأسألك اتجاه واقع كهذا، ماذا يمكن للمبدع أن يفعل دفاعا عن الذات والآخر..؟

ج٩: أذكر مرة في حوار جرى معي أني قلت إنه قد تكون هناك قوى قمع وتدمير وسحق أكبر مني ومن حجمي، وأكثر إمكانات بما لا يقاس من إمكاناتي كفرد ـ مبدعا كنت أو غير مبدع ـ وقد أستسلم أمام تلك القوى العاتية، لكني أبدا لا أصالح. هنا أجد السلاح الأقوى لدى الفرد ولدى الجماعة.. فقد أكرهك بالقوة على شيء، وقد أزجك بالسجن، وقد

أحاصر رغيف خبزك وكل مفردات حياتك، ولكن كيف أجعلك تقبلين بي من الداخل.. كيف لي أن أنتزع الحب من قلبك وأصبه في قلبي، إنني عاجز عن فعل ذلك مهما كانت قوتي، لأنك ببساطة حين ترفضينني من داخلك فلا أنا ولا أية قوة في العالم تستطيع انتزاع رفضك الداخلي العميق، ومن هنا أرى أنه بإمكاننا برغم كل أشكال الحصار والتضييق أن نفعل شيئا، إن الذين يضربون الحصار يعرفون ذلك ولطالما قضّ مضجعهم وسلطانهم كرهنا الداخلي، ونأي حبنا عنهم مسافات بحجم عذاباتنا منهم.

س١٠: تقترح معادلة جميلة ومنطقية ـ بالحب والقبول تكتسب الموجودات شرعيتها، وبالكراهية والرفض تفتقدها ـ ولكن كيف ترى تعبيرات الرفض هذه وعدم المصالحة..؟

ج١٠: بالمقاطعة، لديَّ أشكال عديدة للمقاطعة بدءا بالنظرة مرورا بصمت، وعدم التصفيق والتهليل انتهاء بالامتناع عن المغريات ورفض المعاليف.

إني أشبه دون كيشوت هنا بعض الشيء.. بل لعله المثل الأعظم في حياتي العملية، وكل ما قرأت ولا أعتقد أبدا أنه كان مجنونا أو موهوما، نحن المجانين والموهومون والمتقاعسون، إذ ليس مهما ولا يهم أن ما كان يسعى دون كيشوت إلى تحريره والوصول إليه سرابا، أم غير سراب. المهم هو توقه إلى العدالة ونهوضه لتحقيقها، وتعرضه للموت من أجل خلق عالم أفضل.

إن دون كيشوت هو جذوة الحرية في داخلي وليست الألواح الخشبية التي أمامه ـ أن ننهض كل ما هو نبيل حتى وإن كان سرابا، لنبالة الذات على الأقل.

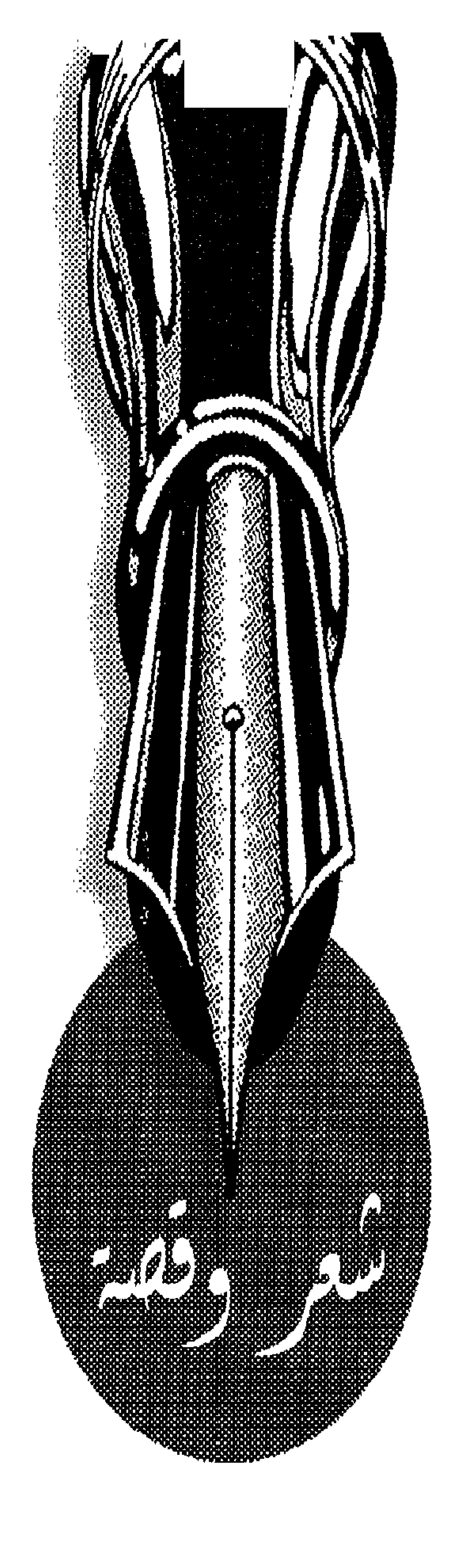
س١١: أنت قاص مشهود لك «بجرأة الكلمة»، وبها تقترب من قلوب قرائك، وأسألك هل يمكن لمثقفنا العربي أن يكسر يوما ثالوث التحريم المقدس وصولا إلى خطاب أدق وأشمل..؟

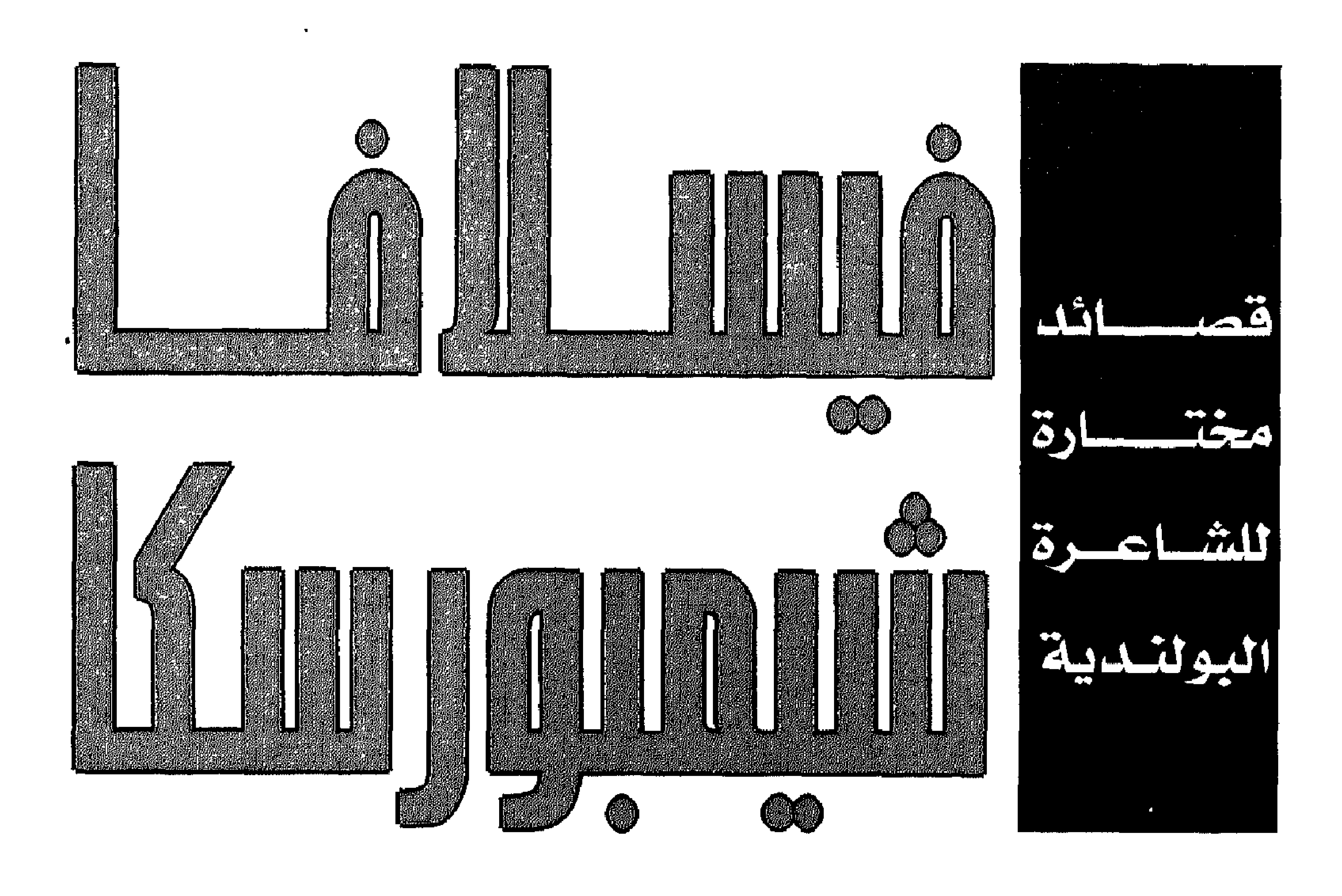
ج١١: كنت أتمنى أن تسأليني هل يمكن لنا جميعا أن نكسر يوما ثالوث التحريم.. ذلك أن المثقف هو واحد من عباد الله الواقع مثلهم تحت وطأة التعذيب والقهر والاستلاب والحصار، ويكفيه باعتقادي أن يكتب عن الحرية، ويدل على سارقيها، ويعادي أشكال القمع وأدواته.. أما التغيير العميق والأشمل فهو من فعل الناس جميعا مثقفين وغير مثقفين، هو من فعلنا نحن الذين نتوق وننسحب في آن واحد دون أن نلحظ بين توقنا وانسحابنا تناقضا أقل نتائجه ما وصلنا إليه من تشرذم وتهميش وفراغ لا يشبه إلا الخراب.. إن الكاتب هو الدال، أما الواصلون والفاعلون فهم الناس جميعا.

بطاقة:

إبراهيم صموئيل قاص وصحفي سوري من مواليد دمشق عام ١٩٥١، تخرج من جامعة دمشق قسم الدراسات الفلسفية والاجتماعية عام ١٩٨٠، وعمل أخصائيا اجتماعيا في معاهد الأحداث الجانحين والمعوقين منذ عام ١٩٨٥.

ظهرت أولى قصصه عام ١٩٦٨، ثم توقف عن النشر حتى عام ١٩٨٨، حيث صدرت له المجموعة القصصية الأولى «رائحة الخطو الثقيل»، تبعها عام ١٩٩٠ «النحنحات» ثم «الوعر الأزرق» عام ١٩٩٤، وقد ترجمت بعض قصصه إلى الفرنسية، والإنجليزية، والإيطالية، والأرمنية.


شعر وقصة



ترجمة:
جهينة علي حسن

(الفائزة بجائزة نوبل للآداب ١٩٩٦)

نبذة عن الشاعرة

ولدت الشاعرة البولندية «فيسلافا شيمبورسكا» في يوليو ١٩٢٣ في مدينة «بنين» الصغيرة قرب «بوزنان»، ثم غادرت إلى مدينة «كراكوفيا» عام ١٩٣١، ودرست علم الاجتماع والأدب البولندي في جامعة «باغليون».

بدأت حياتها الأدبية عام ١٩٤٥، وعملت في مجلة «الحياة الأدبية الأسبوعية» ومارست الكتابة النقدية، وظلت تكتب زاويتها المعروفة «قراءة غير إلزامية»، حيث كتبت مقالات ومعالجات مختلفة حول تاريخ الفن والثقافة، إضافة للمقالات النقدية والأدبية حول قضايا الفكر والثقافة والشعر المعاصر، ولها دراسات مهمة حول بعض الشعراء المعروفين مثل «رامبو» و«لوركا» و«بودلير» و«نيرودا» و«جورج لانز» و«تي. اس. إليوت» وسواهم.

نشرت ديـوانها الأول «أبحـث عن كلمة» عـام ١٩٥٢ وقد أسهم هـذا الـديـوان في قيـام الحركـة الشعـريـة الحديثة في بـولنـدا، والتـي يجدهـا النقـاد مـن أهـم الحركـات الشعـريـة في العـالم المعـاصر، وكـان يغلـب على هـذا الـديــوان الهم السيــاسي والاجتماعــي. ثـم نشرت عــام ١٩٥٤ مجموعتها الثانية بعنوان «أسئلــة لنفسي» الـذي يجسـد تفكيرا فلسفيا دائما في المشكـلات الأخـلاقيـة للمـرحلـة في قـالـب شعري محكـم أخاذ. وقـد تبرأت «فيسلافـا أخيرا من المجمـوعتين وترفـض اليوم إعـادة طباعتهما، لأنهـا تعتبـر أن أسلـوبها فـي المجمـوعتين المذكـورتين كـان أسلوبا واقعيا اشتراكيـا يتناقض مـع معتقداتها الحاليـة، وفعلـت ذلك في محاولة للتأقلـم مع المناخ الواقعي الاجتماعي.

فـي عـام ١٩٥٧ أصـدرت مجموعتها «نـداء إلى يني»، كتبت فيـه عـن الإنسـان والمجتمـع.. الإنسـان والتـاريـخ.. الإنسـان والوجود.. الإنسان والمصير. وفي عام ١٩٦٢ أصـدرت مجموعتهـا «الملـح» حيـث عمقـت ووسعـت أفكـارها عـن الإنسان والمجتمـع والحب والتاريـخ والوجـود. وفي عـام ١٩٦٧ بدأت بـالاعتماد على قصيدة النثـر أسلوبـا، والتأكيـد على مـوقـع الإنسـان في الكـون الـوسيــع مضمـونـا فكـانـت مجموعتها «مليـون ضحكة وأمل مشرق» حيث تجلت فيهـا مرحلة النضج والتمكن.. ثـم مجموعتها «هنـاك من أجـل صلاة الشكـر» الصـادر عـام ١٩٧٢، و«رقـم كبير» عـام ١٩٧٦. وبلـغ عـدد دواوينهـا ١٢ ديـوانـا، إضـافـة لكتاب نثري عبارة عـن مراجعات وتعقيبات لكتب مهمة بلـغ عددها ١٣٠ كتـابـا في العلـوم والفنـون والفلسفــة وعلــم النفــس والمذكـرات.. وقـد ضمـت إليهـا مجموعة منتخبـة من مقالاتها في مجلــة «الحيــاة الأدبيــة الأسبـوعيـة». وقـد استطـاعـت الشـاعرة أن تتخطى حـدود بلدها وتنطلق عالميا بترجمتها لعدد كبير من القصائد الفرنسية القديمة إلى اللغـة البــولنـديــة.. كما نقلـت قصائدهـا إلى العديـد من اللغـات العالمية الحية.

حصلت «فيسـلافا»، الشـاعرة والناقدة والمترجمة، قبل حصولها على جائزة نوبل عام ١٩٩٦، على عدد مـن الجوائز الأدبية البـارزة أهمها:

الجائزة الأدبية لمدينة كراكوفيا

(١٩٥٤)، وجائزة غوته (١٩٩١)، وجائزة النادي البولوني (١٩٩٦).. كما منحت دكتوراه فخرية من جامعة «آدام ميكيفيتش» في بوزان عام ١٩٩٥.

وقد جاء في حيثيات بيان لجنة الأكاديمية السويدية في استوكهولم حول منحها جائزة نوبل:

أن «فيسلافا شيمبورسكا» منحت الجائزة لشعرها الذي يجعل بأحكامه ذي المسحة الساخرة المضمون التاريخي والحيوي ليخرج إلى الضوء في شذرات من الواقع الإنساني، ولشعرها الذي يكشف سياقا تاريخيا، وبسخرية دقيقة، الحقيقة الإنسانية المشتتة. وأضافت اللجنة: «إن اختيار فيسلافا للفوز بجائزة نوبل لأنها تجسد الاتحاد الكامل للتفكير العميق في الفلسفة والحياة مقرونا بغنائية شعرية أعجبت منذ نصف قرن الأجيال البولندية. إننا نعتبر «فيسلافا» موزار الشعر، وفي هذا ما يبرره بحسب اعتقادنا الغنى في الوحي.. وعلى وجه الخصوص تلك الرقة التي تتمازج فيها كلمات قصائدها». وأوضحت اللجنة: «لكن هناك أيضا بعضا من بيتهوفن في أعماله الإبداعية.. امرأة دمجت أناقة اللغة مع صخب بيتهوفن، ولم تخف أن تعالج موضوعات جدية بأسلوب مازح، وتتوجه هذه الشاعرة إلى القارىء جامعة، بطريقة مدهشة، الروح والغنى، ومعرفة الغير، وتعبر عن نقدها للحضارة غالبا بتعابير تهكمية وهادئة ومتفجرة في الوقت نفسه».

وجدير بالذكر أن فوز الشاعرة «فيسلافا» بجائزة نوبل، أعاد هذه الجائزة العالمية الشهيرة، بعد ستة عشر عاما، إلى بولندا.. فقد كان الكاتب البولندي «هنريك سنكفيتش» هو أول من نال جائزة نوبل من الروائيين البولنديين عام ١٩٠٥، وكانت هذه الجائزة مخصصة قبل ذلك للمسرحيين والشعراء، ثم حصل الروائي البولندي «فلاديسلاف ستسانيسلاف ريمونت» على الجائزة عام ١٩٢٤، وفي عام ١٩٨٠ فاز بالجائزة الشاعر «تشيسلاف ميلوش» وهو «بولندي ـ أمريكي».

أما القصائد التي اخترنا تعريبها فهي من ديوانيها «صلاة من أجل الشكر» و«مليون ضحكة، وأمل مشرق»..



عندما أستلقي في وادي الخلود
تستلقي فكرتي قربي
تقرأ هذا الذي كتبت
وتتجهم لأنها لا ترى وضوحا
ففي الحياة بطولات عظيمة
أما اللوحة فتبدو باهتة كالحلم
لا تعكس ملامح الكبرياء
ولا تجمع فرحة ذلك الصوت
الذي غمر الحقل والسماء
ولا ترى بوضوح هذا النصر
الخافق بأفكار عاصفة في القلب
فأنهض من جديد
وتنهض معي فكرتي
لنطوف الكون سوية..
الفرحة التي عشتها
على دروب الحياة المتشعبة
أكسبت أفكاري صورا غنية
أقبسها من لغة الناس
فكم من أغنيات حزينة أو فرحة
تأتي من الغابات أو السهول
وتنشر رعشاتها البعيدة
خافقة مثل أجنحة الصقور..
تريثي يا فكرتي.. ولا تستبقي الزمن
فالإنسان الحائر يمشي خلفك
حاملا شعلته الملهمة
يحفر الأرض ليعلي حريتنا
ويسقط في الوديان والمرتفعات
باحثا في وجوده ومصيره
عن جذور السعادة الخفية..

شاعر واهم

إذا ما أعادوا إليك قصائدك
ـ باعتذار ودون خدش كبرياء ـ
دون أن ينشروها
يجب أن تفكر
أجل، يجب أن تفكر..
ولكن يجب أن تفكر مرتين،
إذا كانوا قد نشروا كل شيء كتبته
وتوهمته شعرا
كل شيء دون استثناء
دون أن يتجرأوا
على إبداء أية ملاحظة..
كن كالنحلة
اجمع العسل من كل الأزهار
وجميع الأمكنة
ولكن لا تنس أبدا
أننا نقدّر العسل
لأنه ليس له مثيل..
إياك أن تخدع نفسك
إياك أن تختال كالطاووس
متعاليا.. مغاليا بموهبتك المتفردة
فقد تكون الأول بين الشعراء
بعدد النسخ التي يطبعونها لك
من دواوينك
وتكون في الوقت نفسه
صفرا.. في عالم الشعراء!!



مازلت أذكر
تلك المدينة المدمرة
وذلك المقعد المهشم
بفعل القصف
قرب الخندق المتفحم
والشجرة المحروقة..
إذ كيف كنت أراهما
وقد جلسا هناك يتناجيان..
كان يتأملها
وكانت تتأمله
كانت تبتسم دونما كلمات
ولم يكن حولهما من أزهار
وبدلا من الشحارير
كان يئز الرصاص
وعوضا عن الطيور
كانت تهدر في سمائهما
أسراب من الطائرات
لتتساقط حولهما القنابل
لكنهما كانا بمنأى عن الموت
وأكثر سعادة..
لأنهما كانا يلتقيان من جديد
إنني أتحدث عن الحب
إذ أذكرهما
وأفكر بنفسينا
أنا وأنت أيها الأروع
وأسأل أعماقي:
هل يشبه حبنا حبهم

وإخلاصنا.. إخلاصهم؟!
هل بإمكاننا أن نجلس مثلهما
أمام الموت
وسط أعمدة الدخان
وضباب التراب الساخن
بعيون مبتسمة
وقد تشابكت أيدينا
كما لو أننا
في أول لقاءاتنا؟!

الرصاص والحرية

كنت قد دخلت صاروخا
كنت قد بحثت في الفضاء
عن كواكب بعيدة
لكنني رغم ذلك
كنت أشعر بدغدغة حلوة
وأنا أنظر من عل
لأرى السماء الزرقاء
لأشعر أنني مازلت حية
وأنني سأكون..
لنقل أنكم:
تريدون أن تسلبوني
ولو مقدار حبة قمح
من إيماني وعقيدتي
فتأكدوا..
أنني سأقاوم بكل قواي
مثل نمر جريح..

ماذا سيبقى عندها مني
سأتحول إلى إنسان مدمر
ـ وأكثر وضوحا ـ إلى لا شيء
وقد تريدون
تحطيم قناعاتي بالغد الأجمل
حسنا.. أقدموا
ولكن كيف؟.. بالرصاص؟
هذا لن يفيدكم..
إن رصاصكم الخلبي
يقضي على الحياة..
لكن رصاصا يقضي على الأفكار
لم يخترع بعد..!!



السماء مشرقة
والنسيم عليل
وأرانب ذهبية تمرح فوق العشب اللدن
وأديبنا المعاصر
جالس على مقعد في الحديقة
يتأمل.. ويفكر..
ويحاول شحذ الذهن
وقد غطت قبعته
جبهته العبقرية
المتلاطمة بالصور الهلامية
السريالية..
كان شاردا وباردا مثل غراب

يحدق في دفتر بين يديه
أسنده على ركبته السمينة
وقد ارتسمت على شفتيه
ابتسامة لا تحمل معنى
مرت ساعات عصيبة
لكن العبقري الحالم لم يكتب حرفا
إذ كانت أفكاره الفذة
تهرب إلى بعيد..
كانت تخدعه،
وتهرب إلى بعيد
وكان الأديب الحالم
يطاردها دون جدوى..
كان قد انزوى هنالك
ليبدع مؤلفاته العتيدة:
- «إنهم يترجمون أعمالي»
- «العالم كله شغوف بأشعاري»
وإذا كانت أوراق الأشجار الخريفية
تغمر أديم الحديقة
فإنها نسخة طبق الأصل
من أوراقه الناصعة..
كان يقول معتدا:
إن البلابل نفسها
تغني نصوصا من أشعاره
هذا بالإضافة
إلى أن كل عشاق الدنيا
يحفظون قصائده عن ظهر قلب..
هنالك في نفس المكان من الحديقة
وليس بعيدا عن مقعد الشاعر،
الذي يشبه أحجار المتاحف،
كان ثمة ناقد - حسودا -

جالسا يفكر بألم
بمصير إبداعات «صاحبنا»
لكن...
أين هي تلك الإبداعات
التي سيكتبها؟!!
إن أفكار العباقرة
تهرب ـ عادة ـ إلى بعيد
وصفحة دفتره البيضاء
لاتزال ناصعة وباردة..
وهكذا.. مرت ساعات مديدة
حفزت عصفورة تحب المزاح
أن ترفرف فوق سماء الشاعر
وأن تتحرك إلى الأمام
وإلى الخلف كي تحدد موقعها تماما
وهي ترمق دفتره الفارغ
لتترك عليه أثرا..
وتهرب!!

أغنية لرحيل لوركا

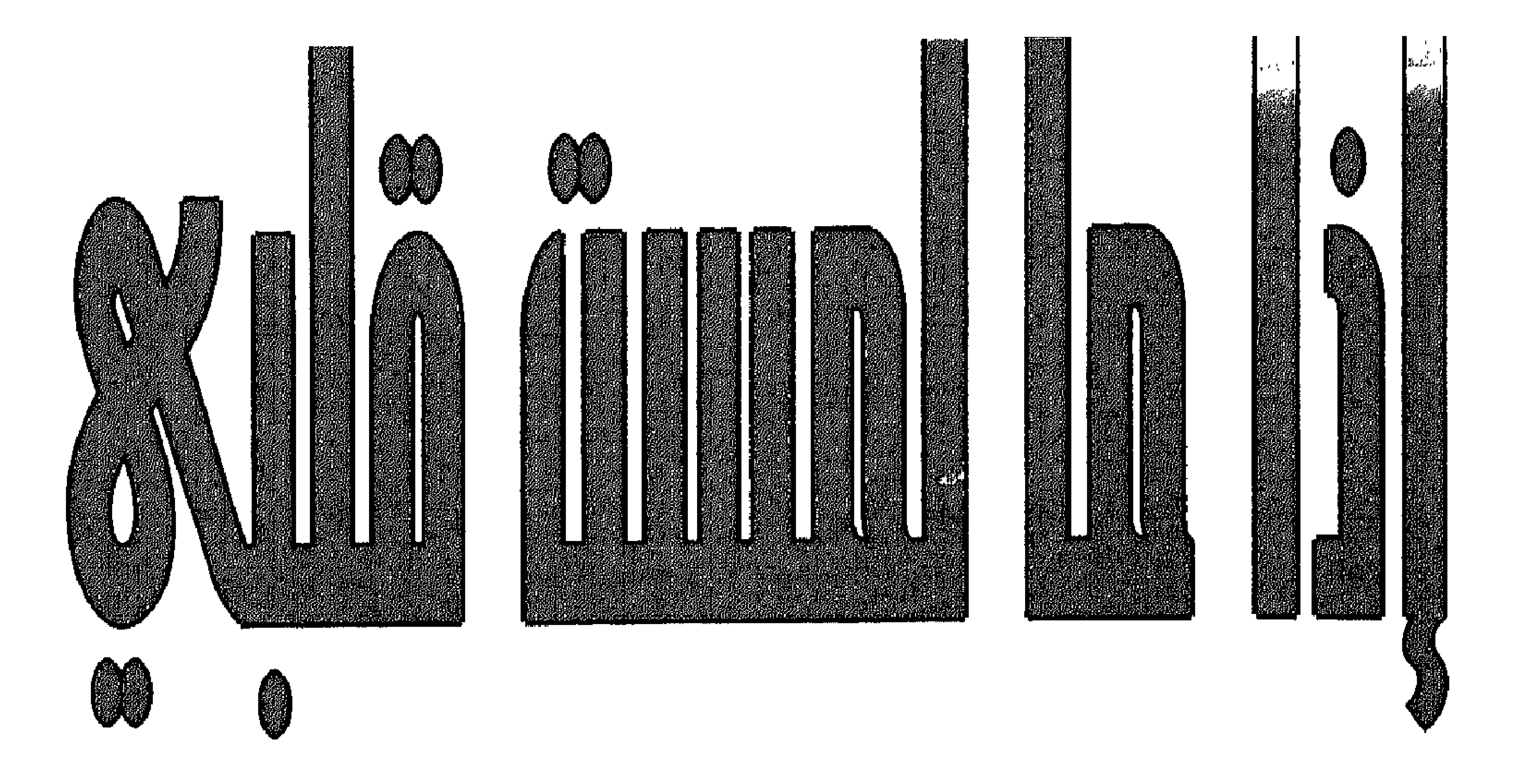
«عندما أموت ادفنوني مع قيثارتي»
ج. لوركا

أين هي غرناطة الدامية
أين هو قبرك
من الذي يجب أن أسأل
وأين؟

هل حيث تصهل الجياد
وتبعثر بحوافرها الرمال
أم أسأل الصقور
ذات اللحى البيضاء
في قمم جبال نيفادا..؟
بعيدة.. بعيدة هي غرناطة
ولكن..
هل السماء هناك زرقاء
كما عهدتها؟
وهل الأرض مازالت خضراء
كما عشقتها؟..
لا أدري.. ولكن
ألم تستشهد أنت من أجل غرناطة
ألم تسقط هناك مضرجا
حيث يغنون «السفيديليا»؟
في ذلك التراب الإسباني
حيث بليت قمصان إخوتي المدماة

***

بعيدة.. بعيدة هي غرناطة
لكنك قريب أنت
لن أبحث عن قبرك لأحزن
بل لأرتل فوقه أغنية منغومة
بينما تعزف قيثارتك
لحنا مرحا..
أجل،
وسأشحذ على شاهدته
مدية لمعركة قادمة
ضد الطغاة والأشرار..



قصة الكاتبة التشيلية إيزابيل أليندي

● ترجمة: صالح علماني

ترعرع آماديو بيرالتا في عصابة أبيه إلى أن صار قاتلا محترفا، مثل كل رجال أسرته. كان أبوه يرى أن الدراسة هي للمخنثين، وأن الفوز في الحياة لا يحتاج إلى كتب وإنما إلى جسارة وسعة حيلة ومكر، حسب قوله. ولهذا ربى أبناءه على الخشونة. ولكنه أدرك مع مرور الوقت أن العالم آخذ بالتبدل بسرعة وأنه يحتاج إلى ترسيخ أعماله على أسس ثابتة. فعصر عمليات السطو المكشوفة قد ولى ليحل محله عصر الفساد والسلب المبطن، وأن الأزمنة الجديدة تفرض عليه إدارة ثروته برؤية حديثة وتجميل صورته. جمع أولاده وفرض عليهم مهمة عقد صداقات مع أناس متنفذين، وتعلّم الشؤون القانونية، لكي يواصلوا ازدهارهم دون التعرض لخطر أن تنالهم يد العقاب. وطلب منهم أيضا أن يبحث كل واحد منهم عن خطيبة له من بنات الأسر ذات الأسماء الأكثر عراقة في المنطقة، لعلهم يتمكنون بذلك من غسل كنية آل بيرالتا من الوحل والدم اللذين طالما تلطخت بهما. كان آماديو قد أكمل في ذلك الحين اثنتين وثلاثين سنة من عمره، وقد تأصلت لديه عادة إغواء الفتيات اللواتي لا يلبث أن يهجرهن، ولهذا لم ترق له أبدا فكرة الزواج، ولكنه لم يجرؤ على عصيان أمر أبيه. بدأ بمغازلة ابنة اقطاعي عاشت أسرته في المنطقة نفسها منذ ستة أجيال. وعلى الرغم من سمعة العريس غير النظيفة، فقد وافقت عليه الفتاة لأن حظها من الجمال كان ضئيلا، وكانت تخشى أن تبقى عانسا. بدأ كلاهما عندئذ واحدة من فترات الخطوبة الريفية المملة. فكان آماديو يزورها يوميا تحت نظرات حماته المستقبلية المتيقظة أو إحدى الخادمات بينما هو يختنق في بدلته البيضاء وجزمته اللامعة. وبينما كانت الآنسة تقدم له القهوة وحلوى الجوافة، كان هو يرمق الساعة متحينا اللحظة المناسبة للوداع.

قبل أسابيع قليلة من حفلة الزفاف، اضطر آماديو بيرالتا إلى القيام برحلة عمل في المقاطعة. وهكذا وصل إلى اغواسانتا، وهي واحدة من تلك القرى المنسية التي لا يستقر فيها أحد، ونادرا ما يتذكر المسافرون اسمها. كان يمر من شارع ضيق في ساعة القيلولة، لاعنا الحر وتلك الرائحة الحلوة المنبعثة من مربى المانجا التي تثقل الهواء، عندما سمع فجأة صوتا بلوريا مثل صوت ماء ينزلق بين الصخور آتيا من بيت متواضع، طلاؤه باهت من الشمس والمطر، مثل كل البيوت هناك. ومن خلال قضبان حديد البوابة رأى دهليزا ذا بلاط قاتم وجدران مطلية بالكلس، يليه فناء في أقصاه رؤيا مفاجئة لفتاة جالسة على الأرض متقاطعة الساقين، تضع على ركبتيها سالتيرو* من خشب أشقر. بقي يراقبها لبعض الوقت. ثم ناداها أخيرا:

ـ تعالي أيتها الصغيرة.

رفعت رأسها، وبالرغم من بعد المسافة استطاع أن يميز العينين المذهولتين والابتسامة المرتبكة على وجه لا يزال طفوليا:

وقال آماديو آمرا.. متضرعا، بصوته الجاف:

ـ تعالي معي.

ترددت الصبية. وبقيت الأنغام الأخيرة طافية في هواء الفناء مثل سؤال. ناداها بيرالتا مجددا، فنهضت واقفة واقتربت. مد ذراعه بين قضبان البوابة، وسحب المزلاج، وفتح الباب وأمسك يدها، بينما كان يرتل لها كل عبارات الغزل التي يحفظها، مقسما لها بأنه رآها في أحلامه، وأنه بحث عنها طوال حياته، وأنه لا يستطيع تركها تمضي، وأنها المرأة التي خصه بها القدر. وقد كان بإمكانه إغفال كل ذلك، لأن الصبية كانت بسيطة الروح ولا تفهم معنى كلماته، ولكن ربما تكون نبرة صوته قد أغوتها. كانت هورتينسيا قد أكملت خمس عشرة سنة لتوها، وكانت جسدا جاهزا للمعانقة الأولى، مع أنها لم تكن تعرف ذلك، ولم يكن بإمكانها إطلاق تسمية على ذلك القلق وتلك الارتعاشات التي أحست بها. وكان من السهل عليه اقتيادها إلى سيارته وأخذها إلى أرض خلاء، لكي ينساها تماما بعد ساعة من ذلك. ولم يستطع أن يتعرف عليها بعد مرور أسبوع، حين ظهرت فجأة في بيته على بعد مائة وأربعين كيلومترا، وهي ترتدي مئزرا قطنيا أصفر وصندلا من القنب، وتحمل آلة السالتيرو تحت إبطها، وقد اشتعلت بحمى الحب.

بعد سبعة وأربعين سنة من ذلك، حين أخرجت هورتينسيا من القبو الذي كانت مدفونة فيه وهي حية، وجاء الصحفيون من كل أنحاء البلاد لتصويرها، لم تكن هي نفسها تعرف ما اسمها ولا كيف وصلت إلى ذلك المكان.

توجه الصحفيون إلى آمانديو بيرالتا بنبرة اتهام:

ـ لماذا حبستها طوال هذا الوقت وكأنها بهيمة يائسة؟

فرد عليهم بهدوء:

ـ لأنني رغبت في ذلك.

كان قد بلغ الثمانين من عمره آنذاك، وكان صافي الذهن مثلما كان طوال حياته، ولكنه لم يفهم معنى كل تلك الضجة من أجل شيء حدث منذ زمن بعيد جدا.

لم يكن مستعدا لتقديم أية تفسيرات. فقد كان رجلا اعتاد على إصدار الأوامر.. كان بطريركا وجدا لديه أحفاد، ولم يكن هناك من يتجرأ على النظر إلى عينيه.

وحتى رجال الدين أنفسهم كانوا يحيونه وهم يطأطئون رؤوسهم. فعلى امتداد حياته كان قد ضاعف الثروة التي ورثها عن أبيه، واستولى على كل الأراضي ابتداء من أطلال الحصن الأسباني القديم وحتى حدود الولاية، ثم انغمس بعد ذلك في الحياة السياسية ليصبح أقوى الزعماء في المنطقة كلها. لقد تزوج من ابنة الاقطاعي القبيحة، وأنجب منها تسعة أبناء شرعيين، وأنجب من نساء أخريات عددا غير معروف من أبناء الزنا، دون أن يحتفظ بذكرى أي واحدة منهن، لأن قلبه كان لا يعرف الحب. والوحيدة التي لم يستطع استبعادها من ذاكرته نهائيا هي هورتينسيا، لأنها بقيت ملتصقة بضميره مثل كابوس متسلط. فبعد اللقاء القصير معها بين الأعشاب في الأرض الخلاء، رجع إلى بيته، إلى عمله، وإلى خطيبته المزعجة التي تنتمي إلى أسرة راقية. وكانت هورتينسيا هي التي بحثت عنه إلى أن عثرت عليه، وكانت هي من واجهته وتشبثت بقميصه بخشوع عبدة رهيب. وفكر هو حينئذ: يا لهذه الورطة! أنا على وشك الزواج بأبهة وصخب، وتأتي هذه الصبية المخبولة لتعترض طريقي. أراد التخلص منها، ولكنه حين رآها بفستانها الأصفر وعينيها المتوسلتين بدا له أن عدم استغلال الفرصة السانحة سيكون ضربا من التبذير وقرر اخفاءها إلى أن يخطر له حل آخر.

وهكذا، وفيما يشبه الاستخفاف، انتهت هورتينسيا إلى قبو معصرة قصب السكر القديمة التي يملكها آل بيرالتا، وبقيت محبوسة هناك طوال حياتها، كان القبو عبارة عن ردهة فسيحة رطبة ومظلمة، مؤثثة ببعض الأشياء التافهة وبفرشة من التبن. ولم يتوفر لآماديو بيرالتا فائض من الوقت ليوفر لها مزيدا من وسائل الراحة، مع أن الوهم كان يراوده أحيانا لتحويل الصبية إلى محظية كما في الحكايات الشرقية، مسربلة بالحرائر الشفافة ومحاطة بريش الطواويس وستائر البروكار المزركشة ومصابيح الزجاج الملون، وبأثاث مذهب ذي قوائم مائلة وسجاجيد الوبر يمكنه المشي عليها حافيا، وربما كان سيفعل ذلك لو أنها ذكرته يوما بوعوده لها. ولكن هورتينسيا كانت قد أصبحت أشبه بطائر ليلي، مثل واحد من طيور الغواتشارو «التي تسكن الكهوف، لا تحتاج إلا إلى قليل من الغذاء والماء. أما الفستان الأصفر فقد تعفن وتحلل على جسدها وأصبحت عارية.

ـ إنه يحبني، لقد أحبني دائما ـ هذا ما قالته عندما أنقذها أهل القرية. وكانت خلال سنوات حبسها الطويلة قد فقدت القدرة على استخدام الكلمات، فكان صوتها يخرج مرتعشا، مثل حشرجة محتضر.

في الأسبوع الأول كان آماديو قد أمضى معها وقتا طويلا في البهو، مشبعا شهواته التي كان يظنها لا تنضب. ولخشيته من أن يكتشف وجودها أحد، ولغيرته عليها من عينيه بالذات، لم يشأ أن يعرضها للضوء الطبيعي، ولم يترك سوى شعاع خفيف يدخل إليها من كوة التهوية. كانا يتداعبان في العتمة بأقصى قدر من تشوش الحواس، وقد تأجج جلداهما وتحول قلباهما إلى سرطانين نهمين. كانت الروائح والطعوم تكتسب هناك مواصفات نهائية. فإذا ما لمس أحدهما الآخر في العتمة يتمكن من التغلغل إلى جوهره ويغرق في أشد نواياه سرية. وكانت أصواتهما في ذلك المكان ترن

بأصداء متكررة، وتعيد إليهما الجدران أصداء الهمسات والقبلات مضخمة. تحول القبو إلى قمقم مختوم يتقلبان فيه مثل توأم مشاكس يبحر في ماء نشادري، مثل مخلوقين متخمين وغائبين عن الوعي. وقد تاها لبعض الوقت في حميمية مطلقة ظنا أنها الحب.

حين كانت هورتينسيا تنام، كان عشيقها يخرج بحثا عن شيء يأكلانه، ويرجع قبل أن تستيقظ وقد تجددت قواه، فيعانقها من جديد. كان على كل منهما أن يحب الآخر هكذا إلى أن يموتا تحت وطأة الرغبة.. كان على كل منهما أن يلتهم الآخر أو أن يشتعلا معا مثل شعلة مزدوجة؛ ولكن شيئا من هذا لم يحدث. بل حدث بالمقابل ما هو أكثر بعدا عن التصور وعن الواقع اليومي.. ما هو أقل عظمة بكثير. فقبل مضي شهر واحد كان آماديو قد مل تلك اللعبة التي صارت تتكرر، وأحس بالرطوبة تقرض مفاصله وبدأ يفكر بكل ما هو خارج ذلك الكهف. كانت قد أزفت عندئذ ساعة العودة إلى عالم الأحياء واستعادة الإمساك بزمام مصيره.

قال لها عند الوداع:

- انتظريني هنا يا صغيرتي. سأخرج خارجا لأصبح ثريا جدا. سآتيك بهدايا وفساتين ومجوهرات تليق بملكة.

فقالت هورتينسيا:

- أريد أبناء.

- لا أبناء. ولكنني سأحضر لك دمى.

في الشهور التالية نسي بيرالتا الفساتين والمجوهرات والدمى. وصار يزور هورتينسيا كلما تذكرها، ليس لممارسة الحب دائما، وإنما لمجرد سماعها أحيانا وهي تعزف لحنا حزينا قديما على السالتيرو. فقد كان يحب رؤيتها منحنية على آلتها الموسيقية تداعب أوتارها. وفي بعض المرات يكون مستعجلا جدا بحيث لا يتبادل معها كلمة واحدة، بل يملأ دنان الماء ويترك لها صرة المؤن وينصرف. وعندما نسي القيام بذلك طوال تسعة أيام وجدها بعدها على وشك الموت، أدرك ضرورة الاستعانة بمن يساعده على العناية بأسيرته، لأن أسرته وأسفاره وأعماله والتزاماته الاجتماعية كانت تبقيه مشغولا طوال الوقت. وقد وجد لهذه المهمة هندية متكتمة. فصارت الهندية تحتفظ بمفتاح القفل وتدخل بانتظام لتنظف الزنزانة وتكشط الطحالب التي كانت تنمو على جسد هورتينسيا مثل نباتات حساسة وشاحبة لا تكاد تكون مرئية للعين المجردة، لها رائحة التراب المقلوب والأشياء المهجورة.

ألم تشعري بالأسى على هذه المرأة البائسة؟ - هكذا سألوا الهندية عندما اعتقلوها هي أيضا، واتهموها بالتواطؤ في عملية الاختطاف. ولكنها لم ترد على السؤال واكتفت بالنظر إليهم مواجهة بعينين ثابتتين، وقذف بصقة سوداء من التبغ نحوهم.

لا، لم تشعر بالحزن عليها لأنها ظنت أن لدى تلك المرأة ميلا إلى العبودية وأنها سعيدة بذلك، أو أنها مجنونة منذ ولادتها، مثل كثيرات غيرها، وبقاؤها محبوسة أفضل من تعريضها للسخريات والأخطار في الشوارع. ولم تحاول هورتينسيا تبديل فكرة سجانتها عنها، فهي لم تبد أي نوع من الفضول إلى العالم مطلقا، ولم تحاول الخروج لاستنشاق الهواء النقي، ولم تكن تشكو من أي شيء. ولم يكن يبدو عليها الضجر كذلك، فقد كان ذهنها متوقفا عند لحظة طفولية، وقد انتهت العزلة إلى تشويشها بالكامل.

والواقع أنها أخذت تتحول إلى مخلوقات تحت أرضية. ففي ذلك القبر اكتسبت حواسها الرهافة وتعلمت رؤية ما هو غير مرئي، فكانت تحيط بها أرواح تقودها إلى عوالم أخرى. فبينما جسدها يقبع في أحد الأركان، كانت نفسها ترحل في الفضاء الكوني مثل ذرة زاجلة، تعيش في عالم مظلم فيما وراء العقل. ولو كانت لديها مرآة تنظر فيها إلى نفسها لفزعت من مظهرها، ولكنها لم تكن قادرة على رؤية نفسها، ولهذا لم تنتبه إلى مدى انحطاطها، ولم تعرف بأمر الحراشف التي كانت تظهر على بشرتها، ولا بأمر ديدان القز المعششة في شعرها الطويل الذي تحول إلى ما يشبه نسالة القنب، ولا بالغمامة الرصاصية التي غطت عينيها فماتتا من كثرة التحديق في العتمة. ولم تشعر كيف نمت أذناها لتلتقطا الأصوات الخارجية، بما في ذلك أكثرها خفوتا وبعدا، مثل ضحك الأطفال في باحة المدرسة، وأجراس بائع البوظة، وطيران العصافير، وخرير النهر. ولم تنتبه إلى أن ساقيها اللتين كانتا جميلتين وقويتين من قبل، التوتا لتتوافقا مع حاجتها إلى البقاء ساكنة أو الزحف، ولا إلى أن أظفار قدميها قد نمت مثل أظلاف البهائم، وتحولت عظامها إلى أنابيب زجاجية، وغار بطنها وظهرت لها حدبة في ظهرها. يداها قط هما اللتان احتفظتا بشكلهما وحجمهما لانشغالهما دائما بالتمرينات على السالتيرو، بالرغم من أن أصابعها لم تعد تتذكر الألحان التي كانت قد تعلمتها، ولكنها بالمقابل كانت تنتزع من الآلة الموسيقية النحيب الذي لا يخرج من صدرها. كانت هورتينسيا تبدو من بعيد وكأنها قرد مهرجانات كئيب، أما عن قرب فتبعث في النفس أسى لا حدود له.

ولم تكن هي نفسها تعي أي شيء من هذه التحولات المشؤومة، بل كانت تحتفظ لنفسها في ذاكرتها بصورة نقية، ترى فيها أنها ما زالت تلك الصبية التي رأت صورتها تنعكس للمرة الأخيرة على زجاج نافذة سيارة آماديو بيرالتا، يوم اقتادها إلى محبسها. كانت تظن أنها مازالت جميلة جدا مثلما كانت، وواصلت التصرف كما لو أنها كذلك، وهكذا بقيت ذكرى جمالها قابعة في أعماقها، وقد كان بإمكان من يقترب منها أن يلمح ذلك الجمال تحت القزم الخرافي الغريب الذي صارت إليه.

في أثناء ذلك كان آماديو بيرالتا، الثري المرهوب، يمد شباك سلطته في كل الاتجاهات. وكان في أيام الآحاد يجلس على رأس مائدة طويلة مع أبنائه وأحفاده الذكور، وأتباعه وأعوانه، ومع بعض المدعوين الخاصين من سياسيين وقادة عسكريين يعاملهم بملاطفة صاخبة، لا تخلو من الغطرسة الضرورية لكي يتذكروا من هو السيد. وكان الهمس يدور من وراء ظهره عن ضحاياه، وعن عدد أولئك الذين أوصلهم إلى الإفلاس والخراب أو جعلهم يختفون من الوجود، وعن الرشوة والسلطات، وعن أن نصف ثروته أتت من التهريب، ولكن أحدا لم يكن مستعدا للبحث عن أدلة. كانوا يقولون أيضا أن بيرالتا يحتفظ بامرأة أسيرة في أحد الأقبية. وكان هذا الجزء من أسطورته السوداء يتردد بيقين أشد رسوخا من ذاك الذي يتحدثون به عن صفقاته المشبوهة. والحقيقة أن كثيرين كانوا يعرفون بذلك إلى أنه مع مرور الزمن تحول إلى سر تتداوله الألسن في كل مكان.

في عصر يوم شديد الحر، هرب ثلاثة

أطفال من المدرسة وذهبوا ليستحموا في النهر. أمضوا قرابة ساعتين وهم يلعبون في مياه الضفة الموحلة، ثم ذهبوا للطواف بالقرب من معصرة آل بيرالتا القديمة لقصب السكر، المقفلة منذ نحو جيلين، حين لم يعد قصب السكر مربحا. كان يشاع بأن المكان مسحور، ويقال إنه يسمع هناك صخب شياطين، وقد رأى كثيرون في ذلك المكان ساحرة مشعثة الشعر تستحضر أرواح العبيد الميتين. الصغار الثلاثة الذين كان يستثيرهم حب المغامرة، دخلوا إلى المكان، واقتربوا من مبنى المعصرة. وسرعان ما تجرؤوا على الدخول إلى المكان، واقتربوا من مبنى المعصرة. وسرعان ما تجرؤوا على الدخول إلى الأطلال، وتجولوا في الحجرات الفسيحة ذات الجدران الطينية السميكة والعوارض التي نخرها السوس، ثم تجاوزوا نباتات السرخس المتكاثرة على الأرض، وأكوام القمامة وبراز الكلاب والقراميد المتعفنة وأعشاش الأفاعي. وكانوا يتزودون بالشجاعة من المزاح ودفع بعضهم بعضا، إلى أن وصلوا إلى قاعة عصر القصب، وهي حجرة ضخمة لا سقف لها، فيها بقايا آلات مفككة، حيث صنع المطر والشمس حديقة مستحيلة، حيث أحسوا بوجود رائحة سكر وعرق نفاذة. وعندما بدؤوا يتخلصون من الخوف، سمعوا بكل وضوح صوت غناء ممسوخ. ارتعدوا. حاولوا التقهقهر، ولكن جاذبية الرعب كانت أقوى من الخوف، فقبعوا في أماكنهم منصتين حتى النغمة الأخيرة التي بقيت مغروسة في جباههم. وتمكنوا شيئا فشيئا من التغلب على جمودهم، ونفضوا الخوف عنهم وبدؤوا يبحثون عن مصدر تلك الأصوات الغريبة، المختلفة عن أي موسيقى معروفة. وهكذا عثروا على غطاء صغير على مستوى الأرض، وكان مقفولا بقفل لم يستطيعوا فتحه. هزوا الغطاء الخشبي منادين، ولكن أحدا لم يرد على النداء، وإنما سمعوا لهاثا أصم يأتي من الجانب الآخر. عندئذ انطلقوا هاربين ليعلنوا بأصوات صارخة أنهم قد اكتشفوا بوابة الجحيم.

لم يكن بالإمكان إسكات صخب الأطفال، وهكذا تأكد أهالي البلدة أخيرا مما كانوا يشكون فيه منذ عقود. في البدء جاءت الأمهات وراء أطفالهن لينظرن من خلال الشقوق، وسمعن هن أيضا ألحان السالتيرو الرهيبة، المختلفة كثيرا عن ذلك اللحن المبتذل الذي اجتذب أماديو بيرالتا حين توقف يوما في أحد أزقة غواسانتا ليمسح العرق عن جبهته. ثم جاء بعدهن حشد من الفضوليين، وأخيرا، وعندما أصبح هناك جمع غفير من الناس، حضر رجال الشرطة والمطافىء الذين حطموا الباب بالفؤوس ونزلوا إلى القبو بمصابيحهم وأدوات إطفاء الحرائق. ووجدوا في الكهف مخلوقة عارية، جلدها المترهل يتدلى في طيات شاحبة، تجري وراءها على الأرض خصلات شعر رمادية وتئن مفزعة من الضجة والضوء. كانت هورتينسيا تتألق ببريق محارة لؤلؤ تحت أضواء مصابيح رجال الإطفاء التي لا ترحم. كانت شبه عمياء، أسنانها منخورة، وساقاها ضعيفتان لا تقويان على حملها. وكان الدليل الوحيد على أصلها البشري هو آلة السالتيرو القديمة التي تشدها إلى حضنها.

أثار الخبر السخط في كل أنحاء البلاد. وظهرت على شاشات التلفزيون وفي الصحف صورة المرأة المستخرجة من

الحجر الذي أمضت فيه حياتها، وكانت مغطاة ببطانية ألقاها أحدهم على كتفيها كيفما اتفق. عدم المبالاة الذي أحاط بالسجينة طوال ما يقرب من نصف قرن، تحول في بضع ساعات إلى رغبة في الثأر لها ونجدتها. شكل الجيران جماعات مرتجلة لشنق آماديو بيرالتا، فهاجموا بيته، وأخرجوه منه سحلا، ولولا وصول الشرطة في الوقت المناسب لانتزاعه من أيديهم، لكانوا مزقوه إربا في الساحة. ومن أجل إخماد شعورهم بالذنب لتجاهلهم إياها طوال كل ذلك الوقت، أبدى الجميع رغبتهم في رعاية هورتينسيا والعناية بها. فجمعت الأموال لتقديم نفقة لها، وجمعت أطنان من الملابس والأدوية التي لا تحتاج إليها، وأبدت عدة منظمات خيرية استعدادها للقيام بمهمة كشط الطحالب عن جسدها وقص شعرها وكسوتها من قدميها حتى رأسها، لتحويلها إلى عجوز عادية. وقدمت لها الراهبات سريرا في ملجأ المعوزين، وأبقينها مقيدة عدة شهور كي لا تهرب وترجع إلى القبو، إلى أن اعتادت أخيرا على ضوء النهار ورضخت للعيش مع كائنات بشرية أخرى.

استغل خصوم آماديو بيرالتا الهياج العام الذي أججته الصحافة، فاستجمعوا شجاعتهم أخيرا لينقضوا عليه. والسلطات التي وفرت الحماية لممارساته التعسفية طوال سنوات، هوت عليه بهراوة القانون. استولى الخبر على اهتمام الجميع خلال الوقت اللازم لاقتياد الشيخ إلى السجن، ثم بدأ ذلك الاهتمام يفتر إلى أن تلاشى تماما. أما الشيخ الذي أنكره ذووه وأصدقاؤه، وتحول إلى رمز لكل ما هو بغيض وخسيس، وعاداه سجانوه ورفاقه في بؤس السجن، فقد بقي رهين السجن إلى أن وافته المنية. كان يبقى في زنزانته لا يخرج منها مطلقا إلى الفناء مع السجناء الآخرين. ومن هنا كان يستطيع سماع ضجة الشارع.

في كل يوم، في الساعة العاشرة صباحا، كانت هورتينسيا تمضي بخطوات المجنونة المتعثرة وتسلم إلى حارس البوابة قدر طعام ساخن ليوصله إلى السجين.

وكانت تقول لبواب السجن بنبرة اعتذارية:

- لم يكن يتركني أجوع تقريبا.

ثم تجلس بعد ذلك في الشارع لتعزف على السالتيرو. فكان بعض المارة يمنحونها قطعا نقدية آملين في صرف انتباهها عن العزف وجعلها تصمت.

وكان آماديو بيرالتا يتكور على نفسه في الجانب الآخر من الجدران، ويستمع إلى ذلك اللحن الذي يبدو وكأنه آت من أعماق الأرض ليخترق أعصابه. لا بد أن ذلك التأنيب اليومي كان يعني شيئا، ولكنه لم يكن قادرا على التذكر. كانت تراوده في بعض الأحيان مشاعر الإحساس بالذنب، ولكن الذاكرة كانت تخونه على الفور، وتختفي صور الماضي في غمامة كثيفة. لم يكن يدري سبب وجوده في ذلك القبر. وشيئا فشيئا راح ينسى الضوء كذلك، ويسلم نفسه للبؤس.

* سالتيروا ( ): آلة موسيقية وترية قديمة، تشبه القانون.
* الغواتشارو (guacharo) جنس طيور ليلية في أميركا الوسطى، يدعونه كذلك صقر الليل.



سلطنة عمان

قصيدة مشتركة كتبها



عبدالله الشحام و هلال العامري

- ١ -

في هذا الزمن المربدّ القاتمِ
زمن الحَزن القَادم
زمن الكلمة وهي تنادي وَاغوثاهْ
حَيث يصيرُ الحرفُ جداراً
بين الحبِّ... وبينَ الآهْ...
حيثُ يصَيرُ الحرفُ يباباً
في بّوابات العالم
تسحقهُ المأساةُ... المأساهْ

نرتدُّ إلى الكلمة إيّاها
نجعلها قنديلا
نتلوها في الليل الأسود ترتيلا
نغمسها في أفق النّور
ونرسلُها شدواً وصَهيَلا
نجعَلها شعرا عربيّا
ونداءً يخترقُ القلبَ خفيّا
وربيعاً أندلسيّا
في وجه اللامعنى
واللاشعرْ
في وجه الإنسان المنهكِ بالذعرْ

* * *

ـ ٢ ـ

الشعرُ هو الرؤيا والأسماءْ
والشعرُ الشمسُ الجذلى إذْ تُشرقُ بالأضواءْ
وهو الخبزُ اليومي لشعب يبحثُ عَنْ ظلّ
ورغيف وَهواءْ
وهو السمكُ السابحُ في أعماق الماءْ
وهو العصفورُ الطائرُ في أعلى الأجواءْ
وهو اللغة المشتركةُ بينَ شعوب الصحراءْ
وهو الآمالُ المعقودةُ في أذهان البسطاءْ
والشعرُ هو الحريّةُ
والديمقراطيةُ
والوطنيةُ...
والأحلامُ الزهراءْ

***

ـ ٣ ـ

نتعلمُ أن نكتبَ شعراً عصريا
نتعلم أن نكتب شعراً عربيا
شعراً يخفقُ فيه قلبُ الإنسانْ
شعراً يخلقُ في الإنسان الإنسانْ
شعراً ينقذُنا من طاحونَ العصرْ
شعرا ينقذُنا من أفواه التنّينَ وهذا القهرْ
شعراً يشبهُ أمَواجَ البَحرْ
شعراً يصهل بالفرحة في أوّل ساعات الفجرْ

شعراً يطلع كالزهرة من بئر الأحزانْ
في أرض الإنسَانْ....
في أرض الإنسانْ....
في أرض الإنسانْ...!

***



من أين يتسرب البرد؟

بزه الباطني

أخرجت يدها من تحت الأغطية. عدتها: «واحد، اثنان، ثلاثة، أربعة، خمسة.» خمسة وكلها في موضعها. من أين يتسرب البرد؟ سحبت الأغطية إلى أعلى، أحكمت لفها حول رأسها وتكورت تحتها.

أطقم فاخرة من الأغطية القطنية والحريرية المزخرفة والمطرزة، وكثير من الوسائد الصغيرة المزينة بالدانتيل وشرائط الساتان. سريرها عالم تحرص أنت تنتقي له الأفضل والأجمل وتمارس قبل دخوله وعند مغادرته طقوسا وشعائر تضمن الراحة التامة والمتعة.

قبل الدخول إلى السرير تملأ المغطس بالماء الساخن. تخلط فيه الزيوت العطرية المهدئة للمساء والمنشطة للصباح وتغتسل في ظل أضواء الشموع على أنغام الماء المتدفق. تتخيل أنها في بركة شلال هادر أو أنها بين أحضان بحر في ليلة ممطرة.

العشاء والإفطار من الوجبات المقدسة عندها أيضا، فهما امتداد طبيعي لمتعة السرير وتحرص كل الحرص أن تستمتع بهما وتهيىء لتناولهما الجو المناسب والملابس اللائقة والأواني الفضية والخزفية الأنيقة والمفارش المبتكرة الراقية.. اهتدت إلى سر الحضارات الجميلة وعرفت أنه يكمن في فهم ثقافة المغطس والتعمق في فلسفة السرير.

مازال البرد يتسرب. قدماها كأنهما قالبا ثلج رغم الجوارب الصوفية. ما انزلق أحدهما كالعادة. لابد أنها نامت نوما هادئا. أو أنها لم تنم على الإطلاق. يكفي أنها كانت تحلم حلما دافئا ملونا. حاولت أن تستعيده فرأت حقل عباد شمس عائما فوق سطح

البحر يتبع أمير الماء الـذي يقوده نحو الأفق. الظـلام الدامس تحت الأغطية يطيـل الليل ويلون الأحلام. هي تعشق الأحلام الملونة وتتمنى لو تلون الماء والسماء والهواء....

أحست بقشعريرة كأنها في العراء. مدت يدهـا وتحسست الجانب الآخر من سريرها الـواسع كـان الأولاد يتمددون حـولها على ذلك السريـر كل ليلـة. يحكون لها أحـداث يومهـم. يمزحون، يضحكون، يتنـاقشون، يختلفون، يتشـاجرون. تتدخل. كلمـة لكل منهم وتنتهي الأمسية بكثير من الصياح وكثير من الحب.

فيه شهدت أول أشياء في حياة الأولاد: أول حرف، أول علبة مساحيق، أول حب، أول نجاح، أول فشل، أول سيارة، أول حادث، أول معركـة، أول رحلة وأول كلب وقطة. كل الحيوانات التي دخلت بيتهم عبرت ذلك السريـر. ظل دافئا. كبر الأولاد وصار لكل منهم سرير كبير فيه حب وأولاد وحكايات وكلب وقطة.

سريرهـا من طـراز قديـم. أرادته كسرير جـدتها. كان واسعـا ومرتفعـا، تحتاج أن تتسلق لتصعد على سطحه. هـي تعتقد أن القدماء يعرفون أكثر. السريـر العالي بعيد عن الأرض والهوام وقريب من الهواء النقي. مكان أمين دافىء بين الأرض والسماء.

نسمات باردة تتسلل. مدت يدها أكثر نحو الطرف الأقصى من السرير. قبضت عليه. كان على وشك السقوط. هو السبب إذا في تسرب البرد. سحبـت الدب الأصلع من إحدى أذنيـه. ضمته. رائحتـه مازالـت طيبة. ستـؤجـل أمر تنظيفـه. لن تضره بقـع الزيـوت العطرية. كما أنه مـا عاد يحتمل. كثرت عمليات تجميلة وترقيعه والتصحـر بدأ يزحف على جسده. كان هدية عيد ميلاد لأحد الأولاد. هي مثل أولادها تحب الدمى ذات الفراء. أعجبها. صـار لها. قال لها زوجها في ذلك اليوم: «انت أصغر من أطفالك تلك هي المشكلة. «حين غابوا كلهم. ملأ الدب الفراغ.

المكان والزمـان لها وحدها الآن وستنعم بالعهـد الجديد وإيقاعه البطيء. تـدحرجت مع الدب الأصلع إلى الجانب الآخر. لن تغادر السرير.

كان دائما مخبأهـا المفضل فيه تقرأ، تكتـب، تعمل، ترسم، تـأكل، تشرب، وتفكر على ضـوء مصباح صغير، كـأنها في رحلة خلـوية، تعـود منهـا بتذكـارات قيمة: نظـارات مكسورة وخرائط معقدة مطبوعة بالألوان على وجهها وذراعيها وعلى الأغطية الثمينة.

طرقاتٌ خفيفة على زجـاج النافذة. فتحت عينيها تحت خيمتها المعتمـة. رفعت الغطاء قليلا. استـدارت/ الستارة مسـدلة. يتسلـل من جوانبهـا نور ضعيـف باهـت. استمر الطرق. دست يدها تحت الوسادة. سحبت ثـوبا. لفته حول كتفيها نهضت. جلست على حافة السرير. ارتدت خفا من الفراء. قامت. اتجهت إلى النافذة. أزاحت الستارة صاحب: «يا للروعة! مطر!».

ارتدت معطفا واقيا طـويلا فوق ملابس النوم غطت رأسها بقبعـة من المخمل خطفت حقيبتها بحثت عن المظلـة ووجدتها خلف خزانة الأحذية قرب المدخـل أدخلت قدميها في حذاء بساق عالية وغادرت البيت. كان الحذاء مجعدا ومغبرا ما اهتمت ستغسله الأمطار ويتمدد.

***

الشارع خال إلا من عـامل نظافة يحتمي من الأمطار في ظـل شجرة. علقت المظلة على ذراعها، نظـرتٌ إلى السماء ومدت كفيها عاليـا تنشد الطاقـة الكامنة في كل قطـرة. بدت

كالمشعوذين الذين يدّعون القدرة على إنزال المطر. خاف العامل. راح يحتمي تحت شجرة أبعد حين دوى الرعد ولمع البرق ظن ذلك من صنعها. ركض سريعا واختفى في أول زقاق.

سرى تيار منعش في روحها. تجددت. صارت أكثر رقة وحنانا. وأشد حبا واشتياقا للأولاد، وللرفيق. كان يلفها بمعطف حنان من الفراء الفاخر طوال أيام السنة وينسى أن أيام البرد عندهم قليلة.

فتحت المظلة. سارت وهي تغني للموسم العائد: «ركن تحت مظلة في يوم مطير، يصير عندي كالفردوس» غنت كل ما أمكنها تذكره من أغنيات عن المطر. تحب هذا النوع من الأغاني الذي يربط الطبيعة بالمشاعر.

الطريق يمتد إلى ما لانهاية ويقود إلى الأسواق، هي لا تحب الأسواق ترتادها للضرورة. ما عادت هناك ضرورة ولا حاجة ولم تكن هناك ضرورة ولا حاجة أصلا لأن يكبر الأولاد. عبرت الشارع. صارت قرب الجسر الممتد طويلا داخل البحر. كان الأولاد يتسابقون على ذلك الجسر ولم يبلغوا أبدا نهايته يتعبون، يملون ويطلبون العودة إلى حيث المقاهي والملاعب.

المطر جعل الوقت مناسبا لقطع ذلك الجسر. لا صيادين ولا عشاق. من يعرف روعة الصيد والعشق تحت المطر؟ صار الجسر لها وحدها قطعت ربع المسافة وتوقفت. ثبتت عينيها على ماء البحر. أحست أن الجسر يتحرك ويبحر بها بعيدا عن الشاطىء كأنها على ظهر سفينة. غمرتها سعادة. شعرت برغبة في التلويح. استمرت في طريقها نحو المظلة الكبيرة في نهاية الجسر ثم توقفت قبل أن تصل نظرت إلى الجانب الآخر. منظر مختلف للمدينة. ثبتت عينيها على الماء. أحست أن الجسر يتقدم نحو الشاطىء. كأن السفينة سترسو عن قريب.

تقدمت نحو المظلة التي تنتصب فوق عمود ضخم حوله مقاعد. أدركت كم هي متعبة. طوت مظلتها وتهيأت للجلوس سمعت خشخشة خلف العمود الضخم. نهضت. دارت حوله. المكان ما عاد لها وحدها. سبقها إليه صياد!

كان يرتدي قبعة صغيرة من الجوخ تغطي الجزء الأعلى فقط من رأسه وتكشف عن شعر أبيض كبياض الثلج ما تمت حلاقته منذ مدة. كان يجلس مسترخيا على كرسي من النوع الذي يمكن طيه وحمله، متدثرا بمعطف واق قصير وقدماه متقاطعتين ومرفوعتان لتستندا على حاجز الجسر. كان يقبض بيد على سناره طويلة خيطها يمتد بعيدا جدا. أحس بوجودها. التفت. أنزل قدميه. ابتسم قائلا: «صباح الخير».

أجابت بارتباك. جلست. كانت منهكة. نظرت إلى الممر الطويل. فكرت كيف ستقطعه ثانية عند العودة، بدت الفكرة مزعجة لن تنشغل بها. أدارت وجهها نحو البحر الواسع. تنفست بعمق وتخيلت أن العالم ينفخ فيها من جماله وقوته. تمددت لتنتشر الطاقة في جميع أنحاء جسدها وروحها... ارتفع صوت أمعائها الخاوية تقلصت.

التفتت نحو الصياد. يبدو أنه لم يسمع. اطمأنت. صرخ: «رائع» ثم هب واقفا وراح يدير بسرعة عجلة الصنارة. انتهى لف الخيط كان في طرفه سمكة تحاول أن تتخلص مما علقت به.

ألقاها على القاعدة. سقطت عند قدميها. تنحت عنها جانبا. انحنى. خلص السمكة

وأطبق عليها بقبضته. رفعها نحوها. قائلا: «الأولى» قالت: مبارك قال بل هو قدومك ما رأيك بإفطار من سمكة طازجة؟ «أدهشها عرضه صمتت. تأخرت في الإجابة كانت تفكر اعتبر صمتها موافقة.

ألقى السمكة في كيس. فتح حقيبة عليها اسم شركة بدأ يتشقق. أخرج علبة بلاستيكية عليها غطاء محكم، علبة حلوى صدئة، مجموعة من الأكياس ورزمة من ورق قصدير مجعد. فرش قاع العلبة المعدنية بورقة قصدير. ملأها بكومة من الفحم. أشعل قطعة مربعة من مادة مساعدة على الاشتعال. دسها بين قطع الفحم ثم فتح بسكين صغيرة حادة شقا في بطن السمكة. ألقى المخلفات في الماء قائلا: «هذا لجياع البحر» شبك السمكة بالطول والعرض بأسياخ خشبية صغيرة. سكب قطرات من زجاجة الماء على يديه ومسحهما بمنشفة صغيرة كانت على المقعد.

حمل أحد الأكياس والعلبة البلاستيكية وجلس على مقربة منها. سأل «شاي؟» وهو يسكبه في كأس أجبان. حاولت أن تعتذر. فات الأوان صار في يدها وسرت حرارته في أوصالها. فتح العلبة البلاستيكية وقدمها لها. قطع من الخبز والكعك متراصة ومختلطة ببعضها. سكب لنفسه قليلا من الشاي في غطاء الزجاجة الحافظة واحتساه بجرعة واحدة. التقط قطعة كعك وقدمها لها بيده. لاحظت على أظافره آثارا من بقايا السمكة. كان الجوع أقوى. بلعتها ودفعتها بجرعة كبيرة من الشاي. سكب لنفسه قدحا آخر. أشعل سيجارة سأل: «أتدخنين؟» قالت: «أحيانا» قدمها لها وأشعل لنفسه سيجارة أخرى تأملت طويلا طرف السيجارة التي في يدها وسحبت نفسا بأطراف شفتيها.

نزع قبعته ليهف بها على الفحم فاجأها شعره الأبيض الكثيف. توقعته أصلعا. تذكرت أنها لم تسرح شعرها عدلت من وضع قبعتها كانت مبللة أحست برجفة، أحكمت لف المعطف حولها، لاحظ طرف ثوبها ثوب رقيق جدا لا يصلح أبدا لذلك الطقس. بدت له كفتاة هاربة من جحيم أو متشردة قضت ليلتها على مقعد في حديقة عامة. اختلس نظرة ليتأكد صفاء وجهها. بدد تلك الأفكار. تذكر أوندين فتاة البحر. مخلوقة مائية اختارت أن تعيش على اليابسة وظل حنينها إلى المياه. كانت تهيم بثوبها الرقيق الأوحد حين تشتد العواصف وتهطل الأمطار. وضع السمكة على الفحم فتطاير الدخان بعبق لذيذ. تذكر اوندين ثانية، دار بينها وبين الفارس المتجول حوار وشجار حول سمكة. ما أحبت أوندين أن يأكل حبيبها كائنا مائيا من فصيلتها. مد يديه ليقلب السمكة. لسعه طرف العلبة الساخن. أبعد يده بسرعة. مص إصبعه. نظر إليها كانت تراقبه ولم تعلق. حسنا فعلت. لا يعجبه الاهتمام الزائف.

صارت السمكة جاهزة للأكل. حملها من طرف أحد الأسياخ ووضعها على ورقة قصدير ثم رفعها بكلتا يديه. كانت ساخنة صار يرقصها على كفيه ثم وضعها بينهما على المقعد. بسكينه الصغيرة الحادة نزع الجلد ثم قطع نصف السمكة الأعلى بكل إتقان، نقله إلى ورقة أخرى وقدمها لها. وضعت الورقة على راحة يدها. انحنت إلى الأمام أسندت ذراعيها على ركبتيها وراحت تأكل قطعة، قطعة بكل هدوء وروية. شعر أنها لن تفرغ منها قبل سنوات سأل: «لذيذة؟» قالت: «جدا» كان استمتاعها واضحا وهي تهز ركبتيها وتتمايل.

قلب السمكة على الجانب الآخر. قطع اللحم بالإتقان ذاته. رفعه عن الهيكل بالسكين

وثبته بطرف إصبعه قائلا «قطعة أخرى؟» قالت: «وأنت؟» قال: «لست جائعا» رفعت حاجبيها تعجبا. قربت الورقة. وضع قطعة السمك بداخلها بمهارة طباخ محترف. عادت لوضعها السابق. كانت تأكل وهي تتمايل كأنها تهدهد طفلا وربما كانت هي الطفلة وهناك في أعماقها من يهدهدها ويغني لها. ما فهم سر سعادتها. محال أن تكون السمكة....

اشتد المطر.. صرخت: «المطر» دفعت أخر قطعة في فمها وقفزت نحو حاجز الجسر. وضعت يديها على الحاجز. مالت إلى الأمام. بللها المطر. رفعت يديها عاليا كأنها تريد أن تحضن الماى المنهمر. صارت تصيح وتضحك. استدارت. أسندت ظهرها على حاجز الجسر. مالت إلى الخلف. رفعت يديها واستسلمت تماما للمطر. ساوره قلق. تمنى أن تعي ما تفعل. سقطت قبعتها في البحر. ما اهتمت وربما لم تشعر بها. كانت متحدة بالطبيعة بطريقة يصعب معها التفريق بينهما.

هدأت. سكنت. اعتدلت. ثم ركعت. مال شعرها إلى الأمام فأصابه منه بعض الرذاذ، ثم سجدت وهي تغطي وجهها بيديها. رفعت رأسها وهي تزيح عن وجنتيها شعرها الرمادي الكثيف. كان متموجا وطويلا. أخذت تشهق وتضحك كغواص طال غيابه تحت الماء وعاد بكنز ثمين.. أو كطفل انتهى من لعبة مسلية. لعبتها ما كانت مسلية. كان فزعا لكن ما تدخل. نظرت إليه. حسنا فعل لا يعجبها من يسعى لحمايتها.

خطرت بباله أو ندين مرة أخرى. حين ينهمر المطر ترتقي قمم الجبال تغني وتضحك وتصرخ ثم تنساب مع السيول تخوض الأنهار وتعبر الأخاديد التي تفيض حتى تهدأ العاصفة.

سأل: «هل سمعت من قبل عن أوندين؟» قالت: اوندين شخصية أسطورية» قال: «هل تعرفين حكاياتها؟» قالت: ترجمت قصتها منذ عشرين عاما وشاركت بالترجمة في مسابقة أعلنت عنها مجلة أدبية وفازت الترجمة بجائزة قيمة». سأل: «وما كانت الجائزة؟» قالت: «لا أعرف» قال: «كيف؟» قالت: «ما استلمتها وما سألت عنها «ثم صمتت. قال: «كنت أحد المسؤولين عن تنظيم تلك المسابقة ومن ضمن المحكمين بعد إعلان النتائج نشرنا القصة موقعة باسم الكاتب كما ورد إلينا. مع رجاء أن يتقدم الفائز أو الفائز لاستلام الجائرة. ما تقدم أحد. علقت بذهني تلك الشخصية لفترة ثم نسيتها وما تذكرتها إلا اليوم. هل أنت او ندين؟» قالت: «كان اسما مستعارا. وجدت معارضة وما كنت أقوى على المواجهة».

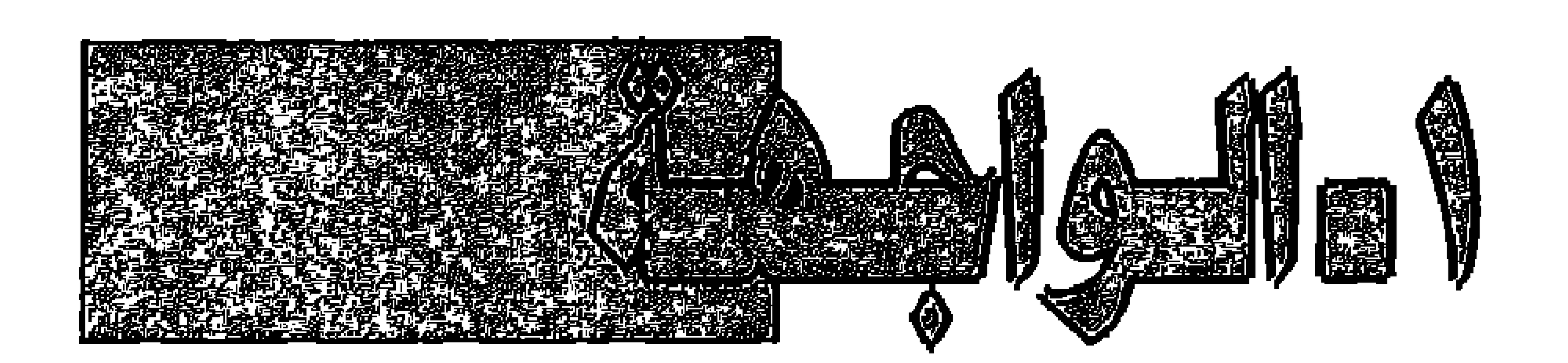
قال: «أرى فيك من أوندين أكثر من مجرد الاسم.» قالت: «اوندين الأسطورة لا تكبر ولا تشيخ وأنا عجوز». قال: «أية عجوز يمكنها أن تفعل ما فعلته الآن. كنت سأموت فزعا».

نظر إلى السماء. قال: «هدأ المطر. الوقت مناسب إن كنت ترغبين بالعودة إلى البيت».

قالت: «لا أرغب ولكن يجب». عصرت شعرها. ضفرته وأدخلته في ياقة معطفها. نزع قبعته ووضعها على رأسها. لم تمانع. جمع أشياءه. كومها في الحقيبة. طوى كرسيه وعلقه على كتفه. فتحت مظلتها. أدنتها ناحيته. اقترب. مد ذراعه. دست ذراعها تحته. قطعا الجسر في صمت تام. عند نهاية الجسر، سألت: «هل تذكر ماذا كانت الجائزة؟ قال: «كانت بطاقة عضوية لشخصين مقدمة من مطعم عائم للمأكولات البحرية».

التفتت إلى المظلة الكبيرة في الطرف الأقصى من الجسر ثم نظرت إليه وانفجرا معا في ضحكة مدوية.

قصتان: بشار خليلي



١. الواجهة

مثقفون مرهفــون كخد أسيل، في المقهى الأنيق المتثائب.. في الزاويــة الستراتيجية من الشارع الحســاس، ما زالــوا ـ منـذ قرون ــ يساهمون في حل مشــاكل العــالم بسرعة مــاراثــونيــة، مستعينين على ذلك بما تيسر من الفنــاجين المكتنــزة والــدخــان المشرئب، متخندقين وراء الواجهة.. تكاد أنوفهم أن تلتصق بالزجاج!

وحين خطــرت صبية من رحيق، انــدلعت اللهفة فــوق الكراسي المثقلــة، فقال الفنــان التشكيلي الكبير:

ـ لقد ألهمتني لوحتي الجديدة، سأسميها «فتنة على الرصيف».

واستمــرت الصبية في التقــدم، وعنــد الــزاوية.. تمامــا، تأبطهــا صــديقها المكتــوي بالاشتهاء، واختفيا بلحظة.

وحين لاحت بقرة مفعمة بالآمال على ظهر شاحنة صغيرة، قال الروائي الخطير:

ـ نويت أن أبدع خماسية ريفية، وفقنا الله.

واستمرت البقرة في التقدم، وفي المسلخ.. تماما، انتهى كل شيء بلحظة.

وحين أقبلت تلك الطفلــة تتهــادى مثــل حمامــة محتضرة، قــال البــاحث الاجتماعي الرصين:

ـ سأكتب بحثا معمقا عن الفقر وآثاره الوخيمة.

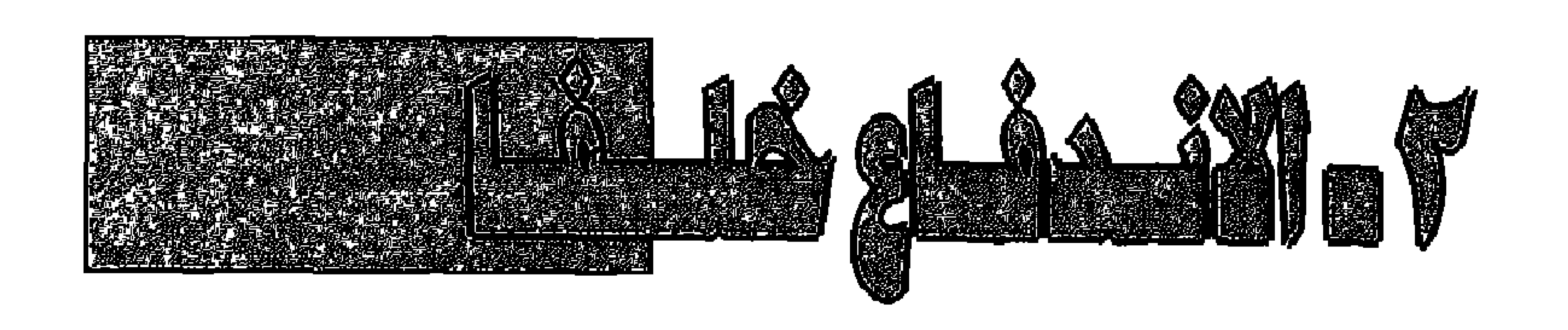
واستمرت الطفلــة في التقدم، وفي قصر تــاجر البنــاء.. تماما، كــانت السيدة الــوردية بانتظارها، من أجل اسبوع النظافة الذي يسبق العيد.

وفي تطور مذهل..

يترك المقهى زاويتــه الستراتيجية من شــارعه الحســاس، يتقدم، يستمــر في التقدم،

يتقدم باستمرار، يستمر باستمرار.
وبلحظة..
يختفي كل شيء، وتبقى الواجهة.

* * *



٢. الاندفاع خلفاً

كان العمر قد اندفع خلفا فيما يشبه الذهول، حين كانت يدها اليمنى تقبض على ذراع الآلة القديمة.. وتدور، بينما اليد اليسرى تهيىء القماش وتدفعه أماماً، ولم يكن ملح الصبر قد تمكن من حفظ الوجه الذي نخرته الأيام العاصفات.

الساعة الجدارية تعلن بطريقتها المألوفة، أن كل شيء يمضي إلى مستقر.

ـ تأخر جدك، عادته هذه تزعجني.

وكان يذهب إلى مقهاه الأثير تحت القلعة مساء كل جمعة، يشرب نفسا من تبغه الذي يحضره معه.

ـ لا عليك.. الآن يعود، ولكن توقفي أنت عن الخياطة وارتاحي. وكأن كلمتي الأخيرة لم تقنعها:

ـ يا بني.. الدنيا قطعة من العذاب وليس فيها راحة.

وتتابع «أم شوقي» التدوير بخفة وترقب.

ـ جدتي.. تشربين القهوة؟

ـ إن كنا نشربها معا.

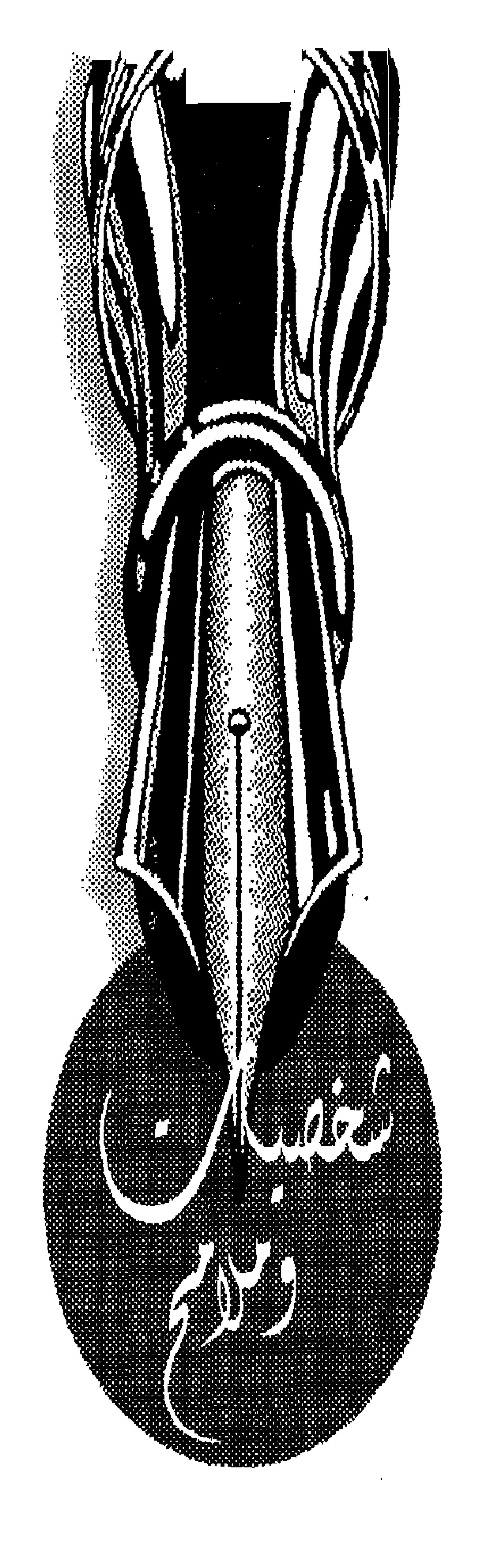
وأنهض إلى المطبخ، أضع الماء على النار وأنتظر.

يتناهى إليّ إيقاع غرفة الجلوس..

الساعة الجدارية تدق، آلة الخياطة تدور، الماء لا يغلي.

الساعة تدور، الآلة تدق، والماء لا يغلي.

ـ يا بني.. الدنيا قطعة من العذاب..».. وحين كان الماء يغلي ويفور ويطفىء الشعلة، كان ثمة وجه نخرته الأيام.. قد انطفأ.


شخصيات وملامح

فيودور دوستوفسكي

التاريخ.. وجنون العبقرية

○ حنيف يوسف

لقد بات شائعا منذ عقود، أن الرواية هي ملحمة البرجوازية، أو بالأحرى ملحمة العصر البرجوازي، كما يقول لوكاتش، وذلك بالاستناد على جملة اعتبارات تتعلق بتاريخ ظهور الفنون والأجناس الأدبية والتعبيرية المختلفة، وتاريخية تطورها وتداخلاتها المتعددة مع أنماط الإنتاج الاجتماعي ـ الاقتصادي والتشكيلات الاجتماعية التي رعت تلك الأنماط. ومع كل ذلك، وربما استنادا إليه، فإن ملحمة العصر البرجوازي هذه التي كانت نتاج زمانها، قد خرجت بدورها عن أحكام ومستلزمات تاريخ البرجوازية كطبقة وكصاحبة نمط إنتاج اجتماعي ـ اقتصادي، لتدخل ضمن دائرة الفعل التاريخي والعملية التاريخية الوجودية بالمعنى الأكثر شمولية لمفاهيم الزمان والمكان، وحياة الكائن البشري، ومعنى الطبيعة والكون، ولتعيد إنتاج وخلق هذه المفاهيم فنيا ومعرفيا من جديد عبر أدواتها الخاصة المتجددة وعناصرها التي تكمل تكونها عبر تلك الآلية من إعادة الإنتاج والاكتشاف والخلق ذاتها.

ورغم أن البرجوازية، كانت في أكثر مواضعاتها تخلفا في روسيا القرن التاسع عشر ـ قياسا على أحوال القارة الأوروبية ـــ قرن القياصرة والكولاك والعبيد، ومنافي سيبيريا والأشغال الشاقة وعربات الترويكا والكهنة وانكسار حملات الجيوش النابليونية على أبواب موسكو، إلا أن ملحمتها ـ الرواية. شهدت انطلاقة عبقرية هائلة تعد من أبرز تجليات جنون عبقرية القرن التاسع عشر، في مختلف مجالات الفنون والآداب، وذلك في روسيا ذاتها، روسيا العبيد والفقر والأشغال الشاقة.

وإذا كانت العبقرية تلك، تحددت في العديد من رموزها على المستوى الروسي، وخاصة في ليف تولستوي، وفيودور دوستويفسكي، مع الإشارة إلى الأحقية التاريخية لمقولة أن «القصة» الروسية خرجت من معطف غوغول» وذلك في إشارة إلى العمل الأدبي الخالد لنيكولاي غوغول «المعطف»، إلا أن دوستويفسكي يتفرد من بين جميع بمزايا وسمات، ما زالت تلقي بظلالها على الكثير من النتاج الروائي إلى يومنا هذا ـــ وحتى على المستوى العربي ـ ويعد عالما روائيا قائما بذاته، يمتلك روحا خالدة حية في أبعاد التاريخ، مهما تقدمت السنوات، نظرا لما في عوالمه وشخوصه من تنوع وغنى وعمق ونفاذ بصيرة، وقدرة على رسم ملامح حدود ونوازع النفس البشرية من قاعها وعوالمها السفلية، مقدما تحليلا نفسيا معمقا وشاملا كأحد كبار علماء النفس، كل ذلك في سياق كتابة أدبية اتخذت اسم «الرواية» بجدارة متفردة ومؤسسة. أقول هذا ويستحضرني ما قاله سيغموند فرويد في معرض كتاباته عن التحليل النفسي بأنه ألحق بالكبرياء البشرية ثالث إذلال كبير لها بعد كوبرنيك أطاح ببطليموس، وداروين أطاح بالتاريخ التوراتى الذي امتد قرابة ستة آلاف عام، وما يقصده فرويد بالإذلالات الثلاثة، الفلكية والبيولوجية والنفسية، لا يخلو بالتأكيد من معان أخلاقية عميقة للعلم كأداة أولى للحوار مع الطبيعة وتنظيم العلاقة معها خارج دائرة السادة / العبيد أو اليقين/ الوهم. واستحضاري للشهادة الفرويدية هنا يقصد به التدليل على القيمة العلمية للموهبة البشرية، وللإشارة إلى أن الإبداع الحقيقي ينطوي على علم حقيقي ومعرفة حقيقية، وإن جاء عفويا ـ وبالأحرى يجيء عفويا ـــ وتلقائيا، والتلقائية هنا، هي ذروة الجهد الإبداعي ونقطة انعطافه الحاسمة نحو البحث عن الحقيقة ـــ حقيقته وحقيقة موضوعه ـ هكذا كان دوستويفسكي، وكذلك هي أعماله التي ترجمها إلى العربية كاملة منذعقود خلت، الأديب المرحوم سامي الدروبي. ودفعا لأي التباس أو اختلاط في الموقف لا بد من التذكير بالخصومة الحادة التي أعلنها فرويد ضد دستويفسكي، وهو موضوع شائك ومعقد ليس هنا مجال الخوض في متاهاته.

الشياطين والأخوة كارامازوف

إن صفة العبقرية تتجلى بذروة فعلها المدهش في غالبية الحالات التي رسمها دوستويفسكي لأبطاله، فمن خلالهم قال كل ما يمكن قوله وذلك بثقة العالم، ومرارة العذاب ودهشة المبدع ورؤى الإنسان الخلاق، فيما يخص أخطر وأصعب الأسئلة الوجودية التي تلقي

بـوطأتها الضـاغطـة على أنفـاس النفس الإنسانية، فقـد ناقش طويلا ــ من خلال شخـوصه ــ معـاني الـوجود ومفـاهيم البشر عن الحقائق والأسرار والخير والشر والمعتقـدات، وأعلن جـازمـا بحكمـة فيلســوف كبير لا يقل أهميـة عن كونفـوشيوس أو زرادشت أو كـانط، بل ربما كان في محاكماته جميعهم مجتمعين، حين قـال: «يـا صـديقي، إن الحقيقـة الصادقة تكون دائما غير قابلة لأن تصدق فيجب عليك أن تضيف إليهـا شيئـا من كذب حتما، وذلك ما فعله الناس دائما».

ويتساءل بعد ذلك، وهو ـ المقامر ـ «إذا كان البشر يكذبون، فلماذا لا تكذب أوراق اللعب أيضا؟» في جانب آخر يشير إلى «هل يمكن أن يتعـذب المرء لا لسبب غير نبل نفسه؟».

ومـا يستحق التنويـه بـه هنا، هـو أن مناقشة وتأويـل مقولات دوستويفسكي على لسـان أبطالـه تنطـوي على الكثير من المخاطـرة الإشكاليـة، خصوصـا في زمن تناسلت فيه الاجتهـادات المجانية والآراء المبرمجة على إيقاع اللحظـات، والتي ربما من جملـة ما أنجـزته من مسـاوىء، إنها أيضـا أساءت كثيرا وطـويـلا لأحد كبـار أبناء الجنس البشري طوال التـاريخ، وهو الـذي كثف الفلسفـات بـاتجاه البحث عن المجهول والعوالم الغـامضة في قاع النفس الإنسـانيـة، ولخص تـاريخ روسيـا القيصرية خـلال عقود طـويلة تمتـد على أكتاف القـرن التاسع عشر طولا وعـرضـا ولعليّ أضرب مثـالا على هـذا القـول بـ«الأخوة كارامـازوف» و«الشيـاطين» ونحن نرى ـ وبالأحرى ظهر كثيرا وربما دائما ــ كيف أن الشياطين ذاتها تتنـاهش أمجاد روسيا وأساطير الأميرات الطيبات من ثلـوج مـوسكـو وبطـرسبـورج إلى تعـرضـات الفـولغـا الـذي آوى على مـر عصوره العشـاق واليائسين والتـائبين ع خطاياهم.

لقـد تـم الانتبـاه منـذ القـديم إلى أن الحقيقة مرة، وما زال اجترار هـذه البدعة قـائما، لربما عن عجـز أو ضعف ثقـة أو غرور جاهل، ولم يتم إعادة الانتباه الكافي إلى الجوانب المضيئـة والمضنية والمرعبـة والشاقة للحقيقة، هذه الجوانب الحاضرة في صفحات الجريمة والعقـاب وصولا إلى الشيـاطين، وتجد صراه دوستـويفسكي «نعم.. إن الإنسـان نـذل حتى أنـه يعـود نفسه على تقبل كل شيء». وهـو ذاته الذي أشـار إلى أنـه في الطـريق العـام يمكن أن تتحقق فكرة عظيمة، وأنه من الأجدر أن لا يولد في العالم بشر لا فائدة منهم، ولا شيء أصعب من أن يكـون للمـرء أفكاره، وأنـه ليس للجنون الإنساني حدود.

الإنسان وأعباء الحرية

لعل «الأخوة كرامـازوف» المثال الأكثر شموليـة وتعبيرا لفلسفة دوستـويفسكي الروائي، التي كانت في حوار دائم وشامل ومفتـوح على الكثير ممـا هـو جـوهـري وصميمي في احتمالات مفـاهيـم الحقيقـة والحيـاة، فحين يتخيل أحـدهم عـودة المسيح إلى الأرض، ويقـوم بوعظ النـاس ودعـوتهم إلى الفضيلـة والـواجب، ويلجأ إليه الضعـاف والمحزونـون، ويسألـونه العون والـرحمة، سرعان مـا يلقي المفتش العام في المدينـة، القبض عليه وهـوي علم أنـه المسيح ويقـول لـه «إنني أعـرفك ولا أجهلك، ولهذا حبستك، لماذا جئت إلى هنـا، لماذا تعوقنـا وتلقي العثـرات والعقبات في سبيلنـا؟ إنك كلفت النـاس مـا ليست لهم

طاقة به، كلفتهم حرية الضمير، كلفتهم مؤونة التمييز، كلفتهم أن يعرفوا الخير من الشر لأنفسهم، كلفتهم أوعر المسالك، فلم يطيقوا ما كلفتهم، وشقيت مساعيهم بما طلبت منهم... والآن وقد عرفنا نحن داءهم وأعفيناهم من ذلك التكليف وأعدناهم إلى الشرائع والشعائر، تعود إلينا لتأخذ علينا سبيلنا وتحدثنا من جديد بحديث الاختيار وحرية الضمير؟

ليس أثقل على الإنسان من حمل الحرية، وليس سعد منه حين يخفف عنه حملها، وينقاد طائعا لمن يسلبه الحرية ويوهمه في الوقت نفسه أنه قد أطلقها له، وفوض إليه الأمر في اعتقاده وعمله، فلماذا تسوم الإنسان من جديد أن يفتح عينيه وأن يتطلع إلى المعرفة وأن يختار لنفسه ما يشاء وهو لا يعلم ما يريد؟».

ويضيف المفتش العام قائلا للسيد المسيح، الذي هو قيد الاعتقال بين يديه: «إنك منحتنا السلطان قديما، وليس لك أن تسترده، وليس في عزمنا أن ننزل عنه، فدع هذا الإنسان لنا، وارجع من حيث أتيت». ولم ينبس المسيح ببنت شفة، لم يقابل هذا الوعيد وهذا العداء بعبوس أو ازورار، وتقدم من المفتش العام فلثم شفتيه وخرج إلى ظلام المدينة وغاب عن الأنظار.

فهل أوضح وأغنى وأعمق وأصعب من هذه الحقيقة القاسية والمرعبة؟ ولا أظن أن الأمر مجرد بدعة روائية أو فانتازيا، أو أسلوبية كما يحلو للبعض، لعله أحد أبرز وجوه تراجيدية وجودنا التاريخي.

المرأة الخالقة

إذا كان الروائي الفرنسي الكبير بلزاك، صاحب الملهاة الإنسانية، قد أعلن ليس فظا بحيث يطلب تصنعات الحب من امرأة لم تعد تحب، وأن الغريزة عند النساء تعادل بصيرة عظماء الرجال، فإن دوستويفسكي يرى أن المرأة مرأة ولو كانت راهبة، وأنه لا يستطيع أن يعيش إلا إلى جانب امرأة، فهي بالنسبة له كل شيء، كما يذكر، ويقول إنه حين خلق الله المرأة قد تدخلت هي نفسها في خلقها، فأجبرت الله على أن يخلقها كما هي الآن.. بكل صفاتها وخصائصها».

وبقدر ما ينطوي هذا الوضوح الحاد على تكثيف فلسفي، فإنه في المقابل ينطوي على الكثير من البصيرة المتفردة والمتوجعة، وأيضا الشاسعة، رغم تباينات وإشكاليات الموقف الإيديولوجي المترتبة على ذلك بالضرورة، شأن كل جرأة معرفية أو مغامرة إبداعية. وقد بقي التمرد الحاد بالمعنى التعبيري والكشفي، ذي السمة التواقة نحو الانعتاق — أو الفصح على الأقل — يتجلى في جميع مواقف أبطاله رغم تقنعهم بلفسفة مركبة ومعقدة هي مزيج المعاناة التاريخية والوضعية والعذابات الأليمة لبني البشر. وربما كانت تلك المعاناة العميقة سببا هاما للمواقف القطعية الصارمة التي وردت في متون كتاباته، أليس هو القائل إن الزواج موت روحي لكل نفس مستقلة ذات كبرياء.. وأن السخافات هي كل ميزة الإنسان على بقية الحيوانات! لأن الإنسان يصل إلى الحقيقة عن طريق الكذب، إذا كنت إنسانا فذلك لأنني أكذب، لم يحدث أن اكتشفت حقيقة واحدة دون أن تكون قد سبقت بالكذب أربع عشر مرة، بل مائة وأربع عشرة مرة!

وفي سياقات أخرى لحديثه الروائي عن النساء، يذكر أن المرأة قادرة على أن

تخادع حتى عين الله التي ترى كل شيء، وأن كل امرأة تدخر لزوجها بعض الخطايا القديمة لتستعملها في الوقت المناسب، وأن النساء لا يندمن ندما كاملا في يوم من الأيام.

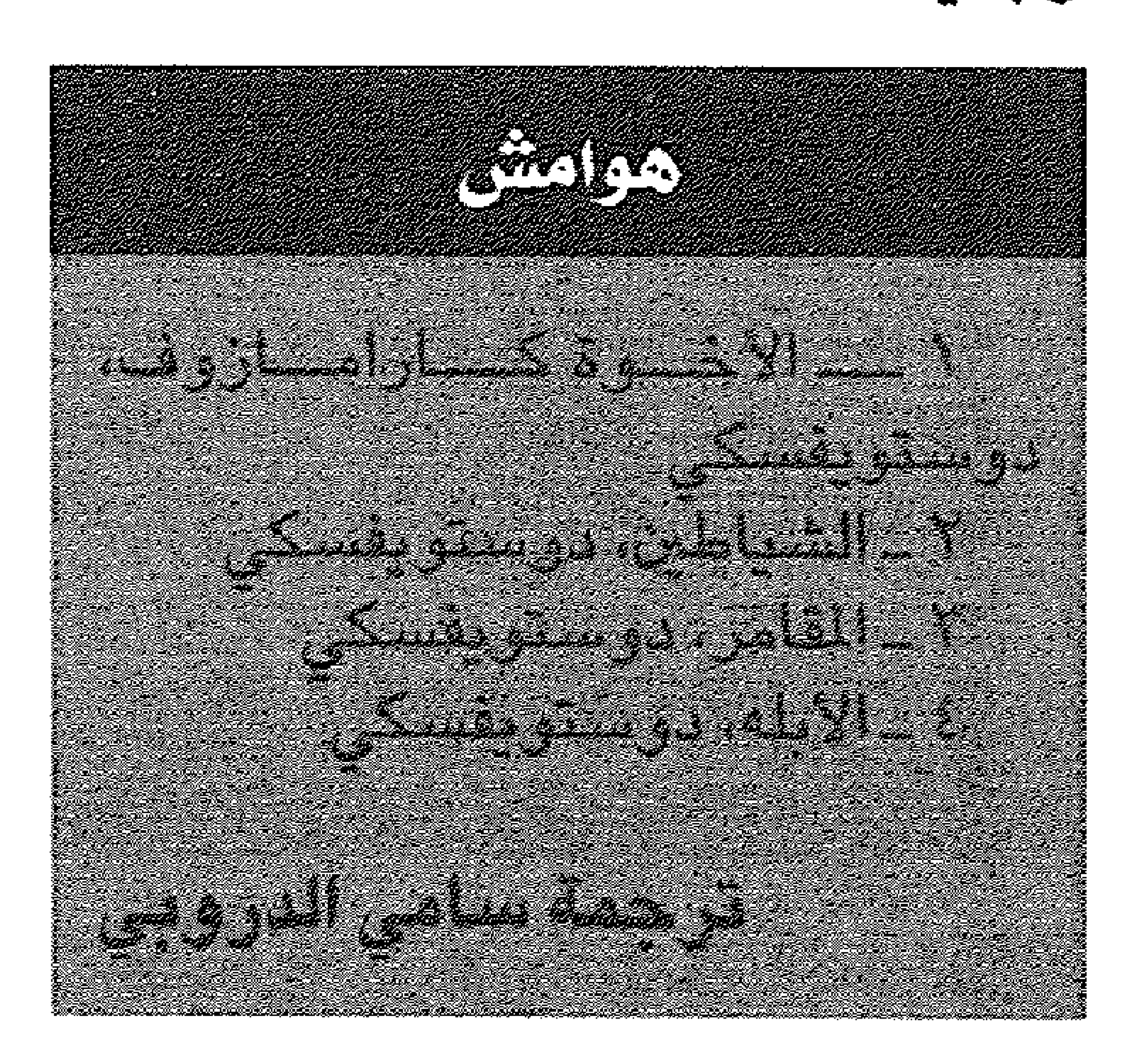
لعل حدة التمرد الشمولي والاحتجاج المر ومحاولات الولوج الأرعن إلى قاع الأعماق والأشياء والظواهر، تبلغ درجة متوترة أقصى التوتر من النبرة التدميرية أو العدمية بعض الأحيان لدى دوستويفسكي، إلا أن ذلك يأتي في السياق العام لكتاباته، كما لو أنه يؤدي واجبه الإبداعي الخلاق في مواجهة التشوه الفظيع الذي أصاب الحياة والنفس البشرية، لذلك يقف بإصرار مرعب للقيام بأعسر وأشقى مهمة إبداعية في تصحيح الطبيعة.

لن أقبل أسرارا

إذا كانت «شياطين» دوستويفسكي تلخص الحياة الروسية في مطلع الصيف الثاني من القرن التاسع عشر، فإنها في الوقت ذاته جاءت تعبيرأكثر شمولية وعمقا لمفاهيمه ومواقفه ورؤيته للحياة السياسية ـ الاجتماعية على وجه العموم، ويمكن التذكير بقوله: أنا لا أبالي بهذا كله، وأقالب بحريتي، لا أريد أن أشعر بخجل، لا أريد أكاذيبا، لا أريد أسرارا، لن أقبل أسرارا في هذه القضية! يجب أن يعترف لي بكل شيء، بصراحة، ببساطة، بنبل، وعندئذ.. عندئذ قد أدهش الجيل كله بشهامتي بعظمة نفسي!

وكذلك نجد في «شياطين» ذاتها، استرسالا أليما حول شخصية البطل «أركل» المنخرط في تنظيم سياسي سري ومخترق في الآن ذاته، ويستخلص إلى أن الطاعة حاجة ملحة من حاجات هذه الطبيعة الغبية، الشرهة إلى الخضوع باسم (قضية كبرى) أو (فكرة عظيمة) طبعا، ولكن الهدف ليس له على وجه الإجمال من شأن في هذه الحالة، لأن الشباب المتعصبين مثل «أركل» لا يفهمون الإخلاص لقضية إلا بمقدار ما تكون هذه القضية متجسدة في شخصية تمثلها في نظرهم.

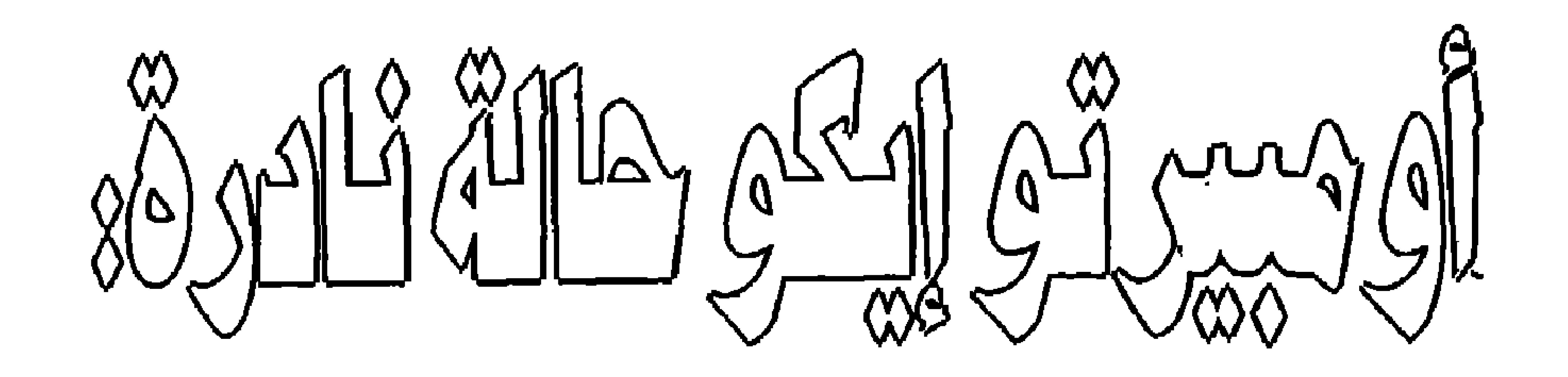
ويبدو أنه من الطبيعي، أو بالأحرى أنه يصبح مفهوما، على ضوء تلك الاستكشافات عن العوالم التي تناولها، أن يقول: السعادة تضرني، لأنني سرعان ما أغفر لجميع أعدائي. ولكن أخشى ما قد يقوله العبيد المتغطرسون. حقا، إن دوستويفسكي مرعب جدا الجمال، وربما مرعب فقط، وان كان الأمر ليس على الطريقة التي رسمها لاحقا «هيتشكوك» في السينما، بل بطريقة أكثر جدوى ربما، وأكثر بساطة، حين وضع يده دفعة واحدة، على فوهة الجراحات العميقة في قاع النفس الإنسانية، وذلك عندما ـ هذه النفس ـ دخلت التشوه والانحطاط وخرجت عن قوانين الطبيعة السامية للحياة، ولكن على الرغم من متاعب الرعب وأهواله ـ دوستويفسكيا ـ فإن حقائق الحياة ومعانيها تبقى ساطعة وعصية وجميلة.



هوامش

١ ـ الأخوة كارامازوف، دوستويفسكي
٢ ـ الشياطين، دوستويفسكي
٣ ـ المقامر، دوستويفسكي
٤ ـ الأبله، دوستويفسكي

ترجمة سامي الدروبي



أومبرتو إيكو حالة نادرة

روائي كبير، وقديس السيماء، ويأكل كثيرا

ترجمة: ناصر ونوس

اسم غريب، أومبيرتو إيكو Umberto Eco ، يكاد أن يكون حقيقيا، وأومبيرتو كلمة تستدعي هومبيرت Humbert، بطل لوليتا: و«إيكو» هي المعنى الإيطالي لكلمة (الصدى) echo، اسم عبثي تماما للكاتب الذي يتعامل مع الحدود الخارجية للذاكرة والتمثيل representation لكن سواء كان اسما غريبا أم لا فهذا هو الاسم الذي يدعى به، أومبيرتو إيكو، نجم ما بعد حداثوي، كاهن روح العصر، وصاحب الكتب الأكثر رواجا.

غير أن هذا ليس اسمه، كان جده لأبيه لقيطا، وفي إيطاليا هكذا أولاد غالبا ما يوضعون تحت رعاية الكنيسة ويعطون أسماء لتدل على حالاتهم. ولسنوات افترض أن يكون اسمه قد منح له من قبل موظف ما بشيء من الغرابة التي تحمل روح النكتة.

بعدهـا ارتبط بامـرأة في نابلـس بنفس الاسـم، ربما كان هذا الموظف قد عمل أيضا في نابلس، لكن بعد عدة أسابيع وبينما كان أحد الأصـدقاء يبحـث في مكتبة الفـاتيكان اكتشـف أن اليسـوعيين أحيانـا يسمـون اللقطاء بـ (المعطـى من السماء) -Ex Cae latus Oblatus أو على سبيـل الاختصـار ECO إيكـو. أمـا أومبيرتـو، كـاشـف العلامات، فهي تعني اكروستيك. *

وفي هذه الأيـام هو أكـروستيك سمين جدا. وخـلال هذه السنـوات من شهـرته، وعلى وجه الدقة، خلال خمسة عشر عاما، منذ أن ظهرت الطبعة الأولى لروايته (اسم الـوردة) وهو يتحـدث في مقـابـلاته عـن كـرشـه وصراعه معـه، الآن، في الثـالثـة والستين قد اختفى بشكـل واضح. البطن المنتفـخ بشكـل مخيـف وهـو محصـور ببدلتـه الغامقـة يعود بقميـص فضفاض وجلـد مشـدود. في فنـدقـه يجلـس على الكـــرسي ويخرج بهدوء وبصـــورة متواصلة (فيليـب موريس سوبـرلايت)، إنه ضخم، قصير وممتلىء، محنـك، عراب الأدب، مخيـف قليـلا ولـه، كما لاحظـت فجأة، قدمان صغيرتان بشكل غير معتاد.

إنجليـزيتـه جيدة لكنهـا صعبـة. لقـد احترت لبعـض الـوقت بعبـارة (الـورود الجديدة) new roses ظانـا أنها طريقـة لطيفة للحديـث عن الكتب التي كتبهـا بعد (اسم الوردة). لكن فجأة لاحظت أنه كان يقـول neurosis أي اضطـراب عصبـي، وعشر دقـائق من الشرح المكثـف تضيـع هباء منثورا.

يروج في المدينة لروايته الثالثة (جزيرة أمس الأول The Island of Day Befor) إنها تجربة أقل عطبا من روايته الثانية.

(النقطـة الحاسمـــة «يشرح» كـانـــت الانتقـال من الـروايـة الأولى إلى الثانيـة. الـرواية الأولى استـدعت أن تكـون حالـة فريدة مـن نوعها. كتابة رواية ثـانية كان بمثابة امتحان لـذاتي. بعد ذلك ليس مهما أن تكتب الرواية الثالثة أو العاشرة.»

إيكـو يتأنـى، روايته الثـانية (بنـدول فوكو) استغرقـت كتابتها ثماني سنوات، والثـالثـة (الجزيـرة) استغـرقـت سـت سنوات، عنـدما فـرغ من كتـابتهما شعر وكأنه يتيم ويريد أن يبدأ الكتابة في الحال مرة ثانية. «الرغبـة في أن تبدأ كتابة رواية جديـدة هي رغبة جـامحة، فقط مـن أجل استعادة السعادة. لكـن علي أن أقاوم هذه الرغبة، لا أريد أن أكتب روايـة جديدة كل سنة. أعـرف أنني بحاجـة لاسـتراحة لمدة سنة أو سنتين. قـد أختلق شيئـا جديـدا، عملا ضروريا مستعجـلا، لكنني لا أسقط في فخ البدء برواية جديدة».

هناك عقـوبة للاستعجال مـازال إيكو (أستاذا للسيميـاء بجامعـة بولـونيا -Bo logna، المهنة النخبوية التـي كان يزاولها عنـدمـا كتـــب ـــ انبـت Sprung (اســم الوردة)، تلك الرواية التي بيع منها عشرة مـلايين نسخـة في أنحاء العـالم وجلبـت الشهرة لإيكو.

«عندمـا بدأت»، يتذكـر، «كانـت لعبة، اعتقدت أنـه من المستحســن كتابـة رواية بوليسية بالمعنـى الشائع للمصطلح. لكن فيما بعد فهمـت أنني أشارك كـل الفلسفة والتـاريخ والحيـاة الاجتماعية للعصـور

* اكروستيك acrostic تعني سلسلة من أبيات شعريـة يستخرج من أوائل حروف كلماتها أو أواخرها كلمة أو جملة لها معنى.

الوسطى. بدأت بقصة من مائتي صفحة وانتهيت بخمسمائة صفحة. بالتأكيد لدي شعور دائم أن الرواية ـ عند بلزاك، ستاندال، أو ديكنز ـ يجب أن تكون محبوكة، وأنا استخدمت جميع آليات السرد المألوفة، الأشباح، الأسرار، وهكذا. لكنني أعرف أنني أستخدمها بطريقة التورية، لكن بالنسبة لقراء محددين ليست التورية العالية المستوى».

هذا هو لب غرابة إيكو، فنحن هنا أمام أكاديمي ضليع، كبير كهنة السيمياء ـ غامض، أمام تهذيب مشاكس غالبا ما يصعب فهمه ـ والذي يقرر أن يلعب ألعابا ماهرة مع الشكل الروائي. ألعابا تبدو كأنها وصفة لتحقيق بيع عدة مئات من النسخ على الأكثر. لكن الأمر ليس كذلك، فروايات إيكو يباع منها ملايين النسخ بسبب لعبته الأدبية الأنيقة، المشغولة بطريقة غير أنيقة على الإطلاق. إن (اسم الوردة) تنساب وتتهادى مثل (ديك فرانسيس) تماما.

إن هذا المزيج من الأناقة والشعبية مضافا إليه أستاذيته النخبوية في السيمياء جعله رمزا لما بعد الحداثة، وبطلا للثقافة المعولمة. هنا نحن أمام الرجل الذي يستطيع رؤية الحقيقة المتعلقة بالجينز الأزرق تماما مثلما يستطيع فك رموز الفروقات الجزئية لاسمية القرون الوسطى nominalism، إنه يوافق بصورة غير مستغربة ان ما بعد الحداثة هي رقيمة Label. إنها فكرة كبيرة جدا بحيث تذهب دائما خلف الكلمات لنعثر على بدايتها، التعريف الذي قدمته هو من عند نيتشه الذي قال إن عصرنا غارق بالوعي التاريخي، نحن نعرف الكثير عن ماضينا وليس باستطاعتنا أن نكون أصليين. ما بعد الحداثة كانت الطريقة التي استطاعت بها ثقافتنا التخلص من الاضطراب العصبي... أنها تقول إننا لا نستطيع أن نكتب بطريقة بريئة، متجاهلين الأدب السابق. لكن يمكن أن نقوم بذلك من خلال التورية Irony. إنها الطريقة للقول إننا نعرف أننا نقول شيئا ما سبق أن قيل. إذا كان هذا هو ما بعد الحداثة فأنا موافق.

ليس من الضروري أن يعتقد أن هذا وضع أدبي جديد. فدون كيخوت، كما يقول، كانت رواية مكتوبة عن الروايات التي سبقتها. وهو في الحقيقة يؤمن بأن ضآلة الانفعال للكاتب المابعد حداثوي هي قضية أدبية مسلم بها لا يحدها زمن.

وهو لا يؤمن بأن التدفق الانفعالي التلقائي يمكن أن يكون أدبا على الإطلاق.

«إذا أنا كتبت صفحة مذكرات شخصية فستكون مؤثرة، لكن مستواها لن يكون رفيعا. اقرأ مقطعا مدهشا من القرن الثاني: (كن حذرا، ليس كل ما هو سام هو مؤثر، وليس كل ما هو مؤثر هو سام بالضرورة).

«عندما يكون الشاعر غارقا في الحب، ليس بمقدوره أن يكتب شعرا عن الحب، عليه أن يكتب عندما يتذكر أنه كان غارقا في الحب. الشعر ليس مسألة أحاسيس، إنه مسألة لغة، اللغة التي تخلق الأحاسيس. الشعر الأسر عن الحب هو الشعر الأكثر صنعة، (السيدة السوداء) لشكسبير، (بياتريك) لدانتي، (لورا) لبيترارك هؤلاء جميعا نساء اختفين لزمن طويل قبل أن تكتب عنهم الأشعار

والقصائد. الطالب الشاب الذي يكتب القصائد عن حبه لأنه غاضب من فتاة ما، هو ليس بشاعر»

لكن ماذا لو لم يكن هذا حبا؟ هل يستبعده إيكو؟ ثم ما الذي يستعيده في هدوء أدبي؟ يبدو أن هذا السؤال يثيره. أظن أنه اكتشف أنني لست متحمسا لكتابته. يتقدم ببطء ويثبت نظراته في عيني بطريقة تهديدية.

«هذا ليس بُعدي الشخصي، إنه بُعد اللغة. خذ هذا الكتاب..» يشير إلى نسخة من رواية (الجزيرة)».. إنه يتحدث عن جزيرة لا يمكن الوصول إليها، موضوع رغبة خارجة عن متناول يديك. في حياتي، مثلما في حياة كل إنسان، تجربة. كان هناك شيء ما لا أستطيع الوصول إليه، أو مكان لا أستطيع أن أكون به. لم أتمكن أن أكون هناك وكان ذلك خارجا عن سيطرتي. تلك هي تجربة إنسانية عادية، لكن الطريقة التي تنقلها بها إلى الأدب هي أن تقولها بأسلوب باروكي.. إنها اللغة».

إذن ما هي غاية الأدب؟

«هي نوع من تعليم القارئ، أن أعلمه لا لكي ينتظر عزاء من الأدب أو تسلية، أعلمه أن هناك مشاكل وقضايا، ربما يكون هذا مركز عملي لا لأتوقع عزاء، لا لكي أنهي كتابا وأنا سعيد جدا لأنهم تزوجوا وعاشوا معا للأبد. أعتقد أن كل من يكتب لكي يخلق وضعا عن الحياة. حالتي ليست انتظار عزاء لأن الحياة ليست سهلة، وهذا ليس اكتشافا شخصيا عن ذاتي».

إذن لماذا تقرأ كتب الأدب؟

«هناك سعادة حيالة التجارب الصعبة. المؤلفات الموسيقية يمكن أن تكون حزينة جدا — شوبان على سبيل المثال ـ لكنك سعيد مع هذا الحزن. العزاء البخس هو أنك ستكون سعيدا. العزاء الكبير هو السعادة والاعتراف بالحزن. سعادة امتلاك ذلك القدر المرئي، المصير والحياة كما هما، وهكذا تصل إلى مستوى عال من الوعي».

هذا هو السبب الذي يجعل إيكو يكتب الرواية، كما يقول، كي يظهر شكوكه. لو كان على معرفة أكيدة بكل شيء لكان كتب فلسفة.

تلك هي المشكلة مع رجل موسوعي مثل إيكو، هناك شيء ما لم يحصّله بعد. من المؤكد أن الكاتب معزول، وأن الفن يخُذل، لكن هناك حدة Poignancy في تلك الحقائق، والتي ببساطة لن تجدها عندما تقرأ رواياته. نابوكوف أو بيكيت يجعلانك نزقا بشكل حاد مع استكشافاتهم لحدود الفن. لكن في حالة إيكو لا يوجد إلحاح، جميع رواياته متأنقة ولا تقول شيئا، والنتيجة ليس وعيا حادا وإنما نوع من الغبطة. تلك هي المشكلة مع ما بعد الحداثة، لا يمكنك أن تتورط بشكل فعلي. إن رواية (جزيرة البارحة) لا تستحق القراءة حتى الصفحة الخمسين. إنه يثقل كثيرا بتعاليمه. وما ينقصه هو: الحيوية.

لكن لا عليك، يبدي أومبيرتو إيكو نوعا من الملل. تأتي اللقاءات وتمضي، أعمال كثيرة يجب أن تنجز في قسم السيمياء بجامعة بولونيا. ينهض إيكو عن كرسيه، يصافحني ويغادر.

«عن ملحق الإندبندينت»



بقلم: روجير كالدويل/ ترجمة وإعداد: صالح الرزوق

منذ فرار ميلان كونديرا من براغ التشيكوسلوفاكية، وحتى هذا اليوم، يحظى بمتابعة أدبية وضعت اسمه إلى جانب أدب الأقليات، أو أدب المنافي - الاختيارية منها أو الاجبارية على حد سواء. ولئن كنا لسنا قادرين على إيجاد ما هو حيوي ومترابط أو متصل بين كونديرا وسلمان رشدي أو أمين معلوف على سبيل المثال، إلا أنه لجدير بالمقارنة بهما من حيث المكانة الأدبية في عالم أدب المتعة، ولذة الأدب....

لقد تمكن معلوف وبمقدرة لم يسبقه إليها سوى جرجي زيدان من إعادة قراءة تاريخ المنطقة العربية المسلمة في لحظات الغليان - في البرهة الحرجة منها، وكذلك فعل رشدي بالهند... لقد كتب تاريخها من وجهتي نظر متروبوليتانية - ديالوجية، وعجائبية — ماركيزية - مونولوجية، وهذا ما فعله كونديرا بتشيكو سلوفاكيا السوفياتية، ولاسيما في (كتاب الضحك والنسيان)... إلا أن هذا المثلث الابداعي الخطير لم يكن ليرضى بأقل من إعادة كتابة ملحمية لتاريخ البشرية جمعاء، أي اعادة تأويل آدم/ الذكورة وحواء/ الأنوثة، وصراع هابيلهما وقابيلهما في شفق البشرية الدامي. لذلك كان من الضروري لأمين معلوف أن يكتب عن وفي الخيال العلمي (القرن الأول بعد بياتريس — ١٩٩٢)، وأن يناقش سلمان رشدي قضايا (شرق، غرب — ١٩٩٤) في كتاب يحمل هذا العنوان، وأن يدرس كونديرا في كتابه (غراميات مرحة) خصائص هي ألصق بعزيز نيسن أودينو بوتزاتي.

بمناسبة قيام ليندا أشير Linda Asher بالترجمة الأنكليزية لكتاب كونديرا (خيانة الوصايا - ١٩٩٥) كتب روجير كالدويل Roger Caldwell في (متابعات

أدبية Literary Review اللندنية، عدد ٢٠٧ ـ ايلول ١٩٩٥) التعقيب التالي. هذا نفسه...

لميلان كونديرا لمسة خفية ناعمة. تسخر رواياته أفكارا عقلانية ذكية نادرا ما تتوافر لدى الكتاب الأنغلو ـ ساكسونيين، كما أنها تتفحك بحس من المرح الداخلي المخادع الذي يورط القراء الأقل دراية في سوء فهم لافكاك منه. إن التيمة المركزية لهذه المقالات المترابطة المتعاضدة هي بالضبط حالات سوء الفهم تلك التي تباعد ما بين الابداع الفني والاستقبال الصحيح له. فهو يحاول البرهنة على هذه المسألة من خلال أعمال بعض الكتاب والمؤلفين الموسيقيين الأعزاء على قلبه ــ بشكل خاص كافكا Kafka، جينسيك Janacek ، وسترافنسكي "١" Stravinsky ـ إلا أنه يسمح لنفسه بقدر ضئيل من حرية الحركة فيما يبدو له نقاط استراحة على الطريق. إن التحول من روائي إلى كاتب مقالات ليس بالأمر الصعب على كونديرا. مثلما تتشابك في رواياته خيوط اللون المقالي، يغني مقالاته بأشكال السرد الروائي، انه ليس من واجب الروائي ـ من وجهة نظر كونديرا ــ الإشادة بقضية أخلاقية أو ادانتها. على العكس من ذلك، تبدو له أخلاقيات الرواية متموضعة في قدرتها على تأجيل الحكم الأخلاقي ذاته، كي تمنحنا هامشا زمنيا في منأى عن الميل البشري التقليدي لإصدار أحكام أخلاقية بحق الآخرين قبل أن نتفهمهم. إن الرواية برأيه ليست إلا تمردا مشاغبا ضد القتامة والمواربة، أو إلى حد كرنفالا حيث ما من شيء صحيح تماما بالمعنى الأخلاقي، أو خاطيء. تأسيسا على ذلك، يعتقد ان سياسية (١٩٨٤) لأورويل "٢" -Or well مضبوطة دون أدنى شك، غير أنها رواية رديئة تقوم على اختزالية مرذولة ـ فالواقع قد اختزل إلى واحدية سياسية.

وإنها بعدائيتها الشعواء للكلانية tota litarianism تقع في مطب الكلانية نفسها، مع فقدان القدرة على الانفتاح والخروج إلى حياة أعمق يتطلبها الشكل الروائي أصلا.

ومن جملة الكتاب المحدثين جميعا، يرى كونديرا ان كافكا هو الأقدر على اختراق المسلمات الفكرية وحواجزها، وهذا يقوي من تبصراته في علاقات الحياة العادية مجسمّة، دون أن يبصر ما هو على الطرف الآخر. إلا أن كافكا بالذات قد خضع أكثر من سواه لرقابة تشذيبية، من قبل صديقه ماكس برود باديء ذي بدء، ولاحقا من جحافل النقاد والمفسرين الذين جاؤوا فيما بعد. لقد أخضعت نصوصه للتحليل النفسي في ضوء سيرة حياته الشخصية، وعولجت كما لو أنها إلغازات فلسفية أو مواعظ وحكم دينية. ونادرا ما فحصت ببساطة على أنها روايات أتت في سياق التقاليد الفنية الحديثة.

إن استعادة كونديرا للسخرية الكافكاوية، بالاضافة إلى عناصر أدبية أخرى فيه، لا تمحو تركيزه الطبيعي على مقارباته الجنسانية في أدبيات د.هـ. لورنس، والهزات الأرضية التي تفجرها الجنسية الهمنغوانية، زد على ذلك الرسولية الفالوسية المتفجرة عند نورمان ميلر، تبدو مقاربة كافكا ومن غير مماحكات ذكورية أبعد ما تكون عن الخفقات الرومنسية. هنا تتراءى الجنسية كأرض مشتركة تتلاقى عندها حقائق الحياة اليومية، فتكون أحيانا ضربا من ضروب التسلية، وفي حين آخر شرطا غير

إنساني، أو مهزلة لافكاك منها.

في هـذا المضمار، إن تشويـه النقـاد لما نسميه تجاوزا عـادية كـافكا، تقـابله كما يرى كونديـرا، اقدام مترجميه على تهديم أصالة وعبقرية النثر الكافكاوي. لقد دأب المترجمون عنى استعاضة ظاهرة التكرار الكلامي عند كافكـا، بقطار من المترادفات المتعـاقبـة، بغية التنـويع والتلـوين. إنهم يتريثون عنـد الكتابة الكـافكاويـة لإعادة كتابتها كـافكاويا، فالجدب الكـلامي عند كافكا (تبوير المفردات) واحد من الظواهر الفنية التي آمن بها.

ويتقصى كــونــديـرا ايضـــا هـــذه التحـويرات الـرقابيـة التي تتناول فنيـة الفنـــان لتضعـه ثم تفهمـــه من مـــوقع افتراضات عــادية خـارجية، وذلـك أثناء مقــاربته للمـوسيقي جانيسيك، وتعـامل مواطنيه مع موسيقـــاه (وهو الذي كان في بلـده مـذلا مهـانا، لأنـه ببســاطـة ليس سميتانا "٣" Smetana».

ثم يعـــرض كـــلا من جـــانيسيك وستراڤينسكي كنمطين متضـاديـن. لقـد كان جـانيسيك منفيا في الـداخل، في وطنه ذاتــه، بينما أمضى سترافنسكي سنـوات منفـاه خلـف حـدود وطنـه، مـــوسيقــا جـانيسيك كـانت تنمـو بقوة وصـلابـة لتتعمق في الـروح التشيكية، لكن لم يقـدر لسترافينسكي أن يبرأ من تغلب المسحـــة الـروسيـة عليـه. وإذا كـــانت مـوسيقـا جانيسيك مضطرمـة بالعواطف (مع انها قد تعرت من القوالب الرومنسية الجاهزة كلهـا)، دأبت مـوسيقـا سترافنسكي على عـزل الموسيقـا عن العاطفـة وتقييـد كل منهما بقيـــود ضرورات غير متنـاغمـــة، وفيما كان جانيسيك قـادرا إلى حد ما على ضبط العـروض المختلفـة لمقطـــوعـاتـه الموسيقيـة التي عرضتهـا وتبنتها فـرق مختلفة لكن بشروط ومقاصد فنية غريبة تماما عـن توجهاتـه ـ كـان سترافنسكي يـذرع البـلاد طــولا وعـرضـا ليسجل عروض مـوسيقاه كلهـا كما لو انـه يقدم لنسلـه من الموسيقيين أمثولـة في طريقـة التعامل مع معـزوفاته. على كل حـال، لقد وجد كـونديرا في حـواريات سترافنسكي مع تاريخ الموسيقا الغربية توجها مماثلا ومتعاطفا مع تـوجهاته التي استنطق بها الرواية.

من جملة آخـرين تعايش سترافنسكي معهم بموسيقاه نذكر جيشوالدو -Gesu aldo باخ Bach، بيرغوليسي :Pergoles، تشايكوفسكي "٤" Tchaikorsky الذين استنبط منهم، وعلى مستـويات مختلفـة، عناصر جديدة. إن تعايشه مع أية فترة من عمر الموسيقـا قاده وعلى نحـو واضح إلى الراهنية المعاصرة، إلى سترافينسكي الذي لا تخطئـه عين مبصرة. وبمقـــدار تلـون سترافنسكي الحربـائي، كـان كونـديـرا ممسوسا بالتقاليد الروائية التي تعود إلى رابليـه وسرفـانتس. انـه يرى كتـابـاتـه مولـودة في أحضان تلك التقاليـد ومنمية لها. ومثل سترافنسكي يظن انه يقف الآن في مكان مـا بالقـرب من الحافة النهـائية الحرجة للتقاليد تلك. انه، في حقيقة الأمر، لايستطيع الفـــرار تمامـــا من شكـــوك أفعـوانيـة تظن أن نهايـة هـذه التقـاليـد وشيكة، بل قد حلّت فعلا، وان اليوم الذي لن يقـدر فيـه باينـورج "٥" رابليـه على امتاع أو اضحـاك الناس قـدبات أقرب من حبل الوريد.

إن شـوارد هــذه الأفكـار الســـوداء الميلانخولية، هـذه المجموعة من المقالات، هي مثل سـابقتها (فن الـرواية The Art of the Novel)، تجعل من الفن القـرائي فعل متعـة، وانها بثـراء خطابها الفكـري

ومقولاتها إنما تلقي وشاح الخجل والعار على كثير سواها من المصنفات الأكاديمية المتخشبة. إنها مفعمة بعطاءات الروح التي تسهل متابعة تجلياتها، لكنها تبالغ أحيانا في التنقيب عن الهفوات السياسية لمعلمي القرن العشرين أمثال هيدغر "٦" ـ وهذا يتطلب عناء مبالغا فيه للعثور على الموضوعات التي تجب إدانتها.

ولكن من سواه فكّر بتتبع الأعمال الفنية الحديثة التي اكتشفت (بهجة كينونة لا يمكن استعادتها)؟ لقد حاول كونديرا طيلة هذه المقالات أن يعيش في زمن النقد والبيوغرافيا والتحليل النفسي والتسييس، أن ينقذ الفنان من الذين يعملون على تأويله بعيدا/ وخارجا في كينونته. انه.. أخيرا ـ أشبه بغوغان ويليامز Vaughan Williams حينما رأى بعضهم في سيمفونيته السادسة استيهامات وصورا للحروب وللانكسارات التي تجرها في ذيولها، رد على ذلك قائلا: (افترض انه لم يتضح على الاطلاق لأولئك الناس ان شخصا ما a man قد يرغب في كتابة مقطوعة موسيقية... مجرد مقطوعة من الموسيقا).

هوامش:

(*) وردت بعض الأسماء الأجنبية حيث التقى فيها الساكنان. وحافظنا على هذه التهجئة منعا للالتباس.

١ ـ سترافنسكي، إيفو فيدوروفيتش (١٨٨٢ ـ ١٩٧١): مؤلف موسيقي روسي حصل فيما بعد على الجنسية الفرنسية ثم الأمريكية.

٢ ـ ١٩٨٤: عنوان رواية صدرت عام ١٩٤٨ لجورج أورويل. وهو الاسم المستعار لإيريك آرثر ميلر (١٩٠٣ ـ ١٩٥٠).

يتمتع بروح سياسية ليبرالية وبتوجه انساني تحرري. من أشهر رواياته مزرعة الحيوانات (١٩٤٥)، نزولا وخروجا في باريس ولندن (١٩٣٣).

٣ ـ سميتانا، بيدريك (١٨٢٤ ـ ١٩٨٤): مؤلف موسيقي تشيكي ومؤسس المدرسة التشيكية القومية. تعتمد معظم مقطوعاته ونصوصه على تراثه الوطني.

٤ ـ تشايكوفسكي، بيتر إيليش (١٨٤٠ ـ ١٨٩٣): مؤلف موسيقي روسي، يعود إليه فضل تقريب الموسيقا الكلاسيكية من أفهام وتذوق أفراد الناس العاديين.

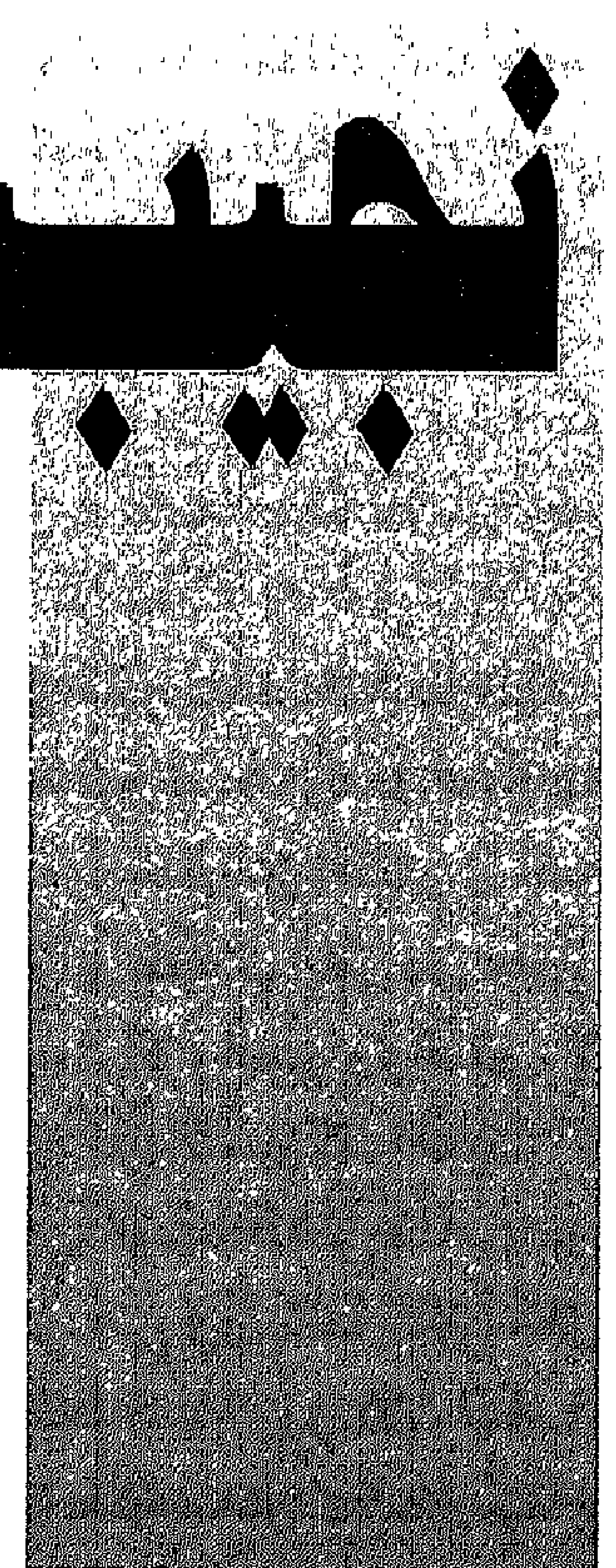
٥ ـ بانيورج: شخصية متخيلة ابتدعها رابليه.

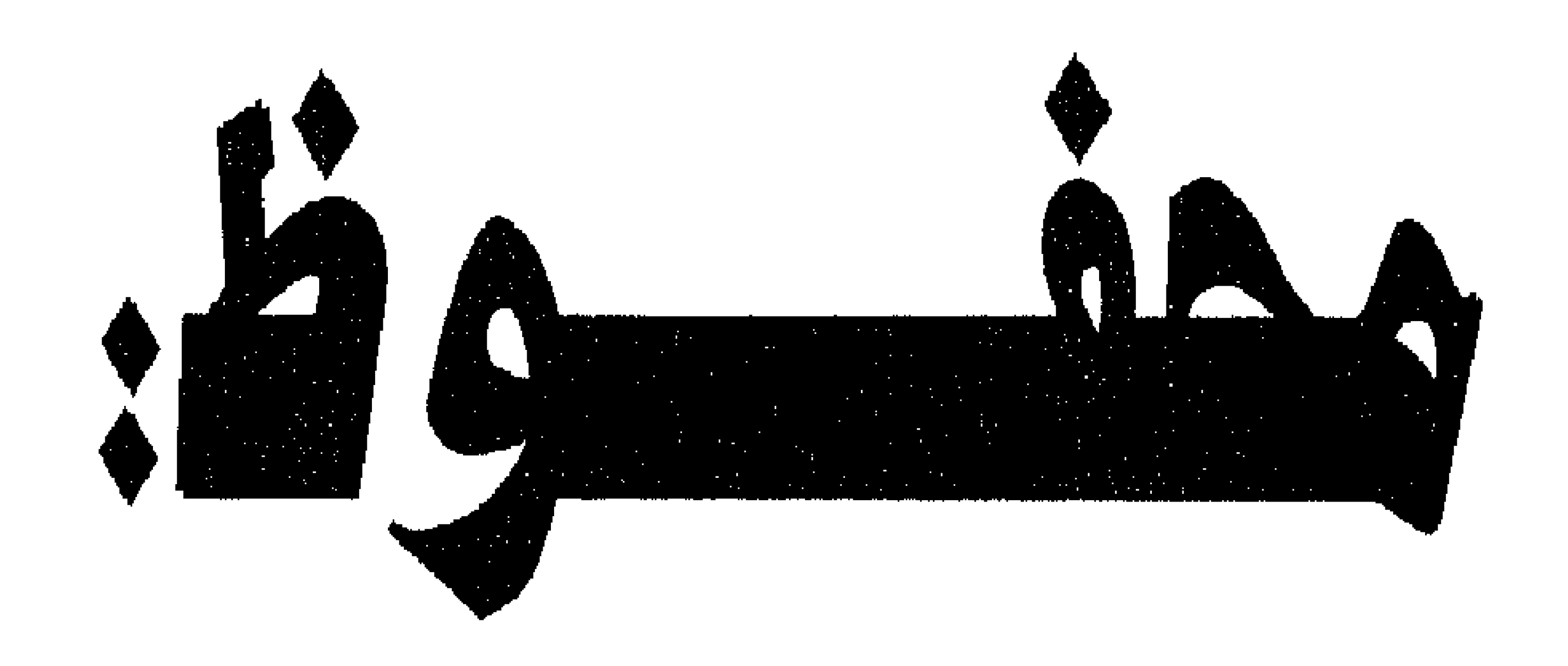
٦ ـ ربما كان يشير بذلك إلى كتاباته عن الاشتراكية النازية، وما ترتب على ذلك من تأييد للسياسة الهتلرية الآرية.

هذه ترجمة للمقال التالي:

Roger Caldwell (1995): Misunderstood Artists, Testaments Betrayed, An essay in Nine Parts. by: Milan Kundera, tra. Linda Asher, Faber and Faber, 256, 16.99.

ملمحان من طفولة الكاتب الكبير





نجيب محفوظ:

● بقلم: حسين عيد

الوحدة والخيال

«ويمضي زمن ثم تزور الضيفة أمي وتقول:

ـ شوفي العجائب، لم يكد يمر شهر على وفاة المرحوم حسن حتى أوقعت الفاجرة شقيقه خليل، فتزوجها..

فهتفت أمي:

ـ نظلة؟!

ـ ومن غيرها يفعل ذلك؟، إلهي ينتقم منك يا نظلة يا بنت أمونة..

وأتخيل أنا الميت والعاشق والفاجرة.»

الحكاية رقم (٢٧) ـ رواية «حكايات حارتنا»

«مر في طريقه بدكان ماتوسيان لبيع السجائر فوقف كعادته كل يوم في مثل هذه الساعة تحت لافتتها يصعد عينيه الصغيرتين إلى الإعلان الملون الذي يصور امرأة مضطجعة على ديوان وبين شفتيها القرمزيتين سيجارة يتطاير منها دخان متعرج..»، «ومع أنه كان يناهز العاشرة إلا أن إعجابه بصاحبة الصورة فاق كل تقدير، فكم تخيلها متمتعة بالحياة في أبهج مناظرها، وكم تخيل نفسه وهو يقاسمها حياتها الرغيدة بين حجرة ناعمة ومنظر ريفي متاح لها ـ لهما ـ أرضه ونخيله وماؤه وسماؤه، يسبح في الوادي الأخضر أو يعبر النهر في قارب بدا في نهاية الصورة كالطيف، أو يهز النخيل فيساقط عليه الرطب، أو يجلس بين يدي الحسناء طامح الطرف إلى عينيها الحالمتين».

كمال عبد الجواد ـ رواية «بين القصرين»

قوة المخيلة:

إنه (خيال) الراوي/ نجيب محفوظ طفلا في «حكايات حارتنا»، حين تثيره (حكايات) ضيفات أمه، فيعيد بناء الحكاية، متخيلا أبطالها، الذين يتجسدون في مخيلته، ويؤدون أدوارهم المحكية، وهو أيضا (خيال) ابن العاشرة كمال عبد الجواد الذي تخفى وراءه نجيب محفوظ في «بين القصرين» ليسرح بخياله مع (صورة) إعلان ملون، ليعيد بناء عالم كامل مازجا بين أدق تفاصيل الإعلان، وحياته الخاصة، ليجد نفسه إما حبيس حجرة ناعمة، أو منطلقا وسط بكارة الطبيعة وألقها، كأنه خيار بين حياة مألوفة بين جدران المدينة بعد أن يضاف إليها (جمال) المرأة، أو بين بهاء طبيعة الريف التي لم يعشها، ويحلم بها (ألسنا نقرأ الروايات أو نسمع الحكايات أو نشاهد اللوحات، لنعيد بناء عوالمها وفق شروط حياتنا الخاصة؟!)

في هاتين الحالتين تبدى (خيال) نجيب محفوظ طفلا، قويا، متدفقا..

ما هي العوامل التي ساعدت على تقوية هذا (الخيال)؟

أول عامل تبدى في نشأة نجيب محفوظ هو (وحدته)، فقد أنجبت والدته قبله ستة أشقاء، جاءوا كلهم متعاقبين «على الطريقة القديمة بين كل واحد والثاني سنة ونصف ثم مضت فترة عشر سنوات، وجئت أنا، ولذلك كنت دائما أنظر لأختي الكبيرة على أنها أمي ولأخي الكبير كأنه أبي. ولسن متأخرة جدا لم أكن أستطيع تدخين سيجارة أمام أخي.. وكلهم تزوجوا (حوار نجيب محفوظ مع مجلة «المصور» ـ عدد خاص رقم ٣٣٤١).

تكشف كلمات نجيب محفوظ عن ملمح رئيس في طفولته، وهو نشأته (وحيدا) وسط مجتمع من الكبار بل أنه جسد وعيه بتلك الوحدة في أكثر من حوار «لا أتذكر في البيت إلا والدي ووالدتي، لا أذكر أي إنسان آخر شاركنا البيت إلا الضيوف: عمتي، ابنة عمتي ناس من الخارج. أغلب حياتي في بيتنا كأني طفل وحيد، ولكن طبعا كنا نزور الأشقاء في بيوتهم، لهذا إذا ما حاولت استرجاع

ذكرياتي عنهم، فإني أتذكرهم في بيوتهم وليس في بيتنا. كانت علاقتي بهم علاقة الصغير بالكبار، أساسها الأدب والحشمة، لم أعرفهم كأشقاء أعيش معهم حياتهم اليومية، ألعب معهم، أضحك معهم، ولذلك كانت علاقات الأخوة من العلاقات التي أتابعها في حياتي باهتمام»

بل إن فصل إحساسه بوحدته قد امتد عميقا في تكوينه، حتى أنه قال «عندما أرحل بذاكرتي إلى أقصى بدايات العمر، إلى الطفولة الأولى، أتذكر بيتنا في الجمالية شبه خال» (نجيب محفوظ يتحدث: ص٤٩).

أتاحت له (وحدته) كطفل وسط عالم من (الكبار)، تنمية (خياله). بدأ هذا الأمر، حين أهدته أخته طفلها ابن الرابعة، وفي السادسة من عمره، حتى يخرجه بمؤانسته من وحدته، ويلاعبه بلا ملل، «ويصدق أكاذيبي وأوهامي» (الحكاية رقم (٨) من «حكايات حارتنا»)، وهو ما يمكن التعبير عنه بخيال ابن السادسة، الذي وجد في طفل أصغر منه مستمعا جيدا، لكل ما يجيش في (مخيلته) من حكايات وأوهام لكن هذه السعادة لم تدم طويلا، فقد اختطف الموت رفيق طفولته فجأة، بعد فترة وجيزة.

ملامح أم:

إذن، ما هي أهم الينابيع التي نهل منها نجيب محفوظ، خلال وحدة طفولته فأثرت مخيلته؟!

أول ينبوع نهل منه نجيب محفوظ طفلا هو أمه، فلنتعرف أولا على ملامحها، ثم نستكشف أبعاد تأثيرها عليه.

نادرا ما تحدث نجيب محفوظ عن أمه في حواراته، ما بالك إذن يذكر صفاتها؟! وإن رسم ملامح (الأم) في عملين من أعماله بشكل يكاد يتطابق في جوهره. ففي الجزء الأول من الثلاثية نجد «أن أمه على استكانتها ورقتها. كانت شديدة الاعتزاز بثقافتها الشعبية المتوارثة عن أجيال متعاقبة منذ القدم، ولم تكن تظن أنها بحاجة إلى مزيد من العلم أو أنه استجد من العلم ما يستحق أن يضاف إلى ما لديها من معارف دينية وتاريخية وطبية، وضاعف من إيمانها بها أنها تلقته عن أبيها أو في بيته الذي نشأت فيه، وكان الأب شيخا من العلماء الذين فضلهم الله ـ لحفظهم القرآن ـ على العالمين فلم يكن معقولا أن تعدل بعلمه علما ولو لم تجهر برأيها إيثارا للسلامة (بين القصرين ص ٦١/٦٢).

هنا أم هي ابنة شيخ من علماء الدين، شديدة الاعتزاز بثقافتها الشعبية المتوارثة إضافة إلى ما لديها من معارف دينية وتاريخية وطبية (لم يوضح نجيب محفوظ في الثلاثية جذور هذه المعارف أو كيف اكتسبتها الأم). وهي ذات طبيعة مستكينة، رقيقة، لا تجهر برأيها إيثارا للسلامة.

كانت تلك هي صورة الأم كما رسمها في «بين القصرين» التي نشرت ١٩٥٦، والآن لننظر كيف رسمها في روايته «حديث الصباح والمساء» (١٩٨٧)، التي شاد فيها نجيب محفوظ بناء فنيا موازيا لشجرة عائلته، وأطلق عليها «راضية معاوية القليوبي» فنجد أنه «عنى الشيخ بتربية ذريته تربية دينية فكانت الأكثر

استجابة رغم أن حصيلتها من الناحية النظرية لم تجاوز معرفة الصلاة والصوم وحفظ بعض السور الصغيرة ولكن قلبها تشرب حب الله وآل البيت، على ذاك فما تلقته عن أبيها لا يقاس بعشر معشار ما تلقته عن أمها من الغيبيات والخوارق وسير الأولياء وكراماتهم وأسرار السحر والعفاريت والأرواح الساكنة في القطط والطيور والزواحف، والأحلام وتأويلها، وقراءة الطالع والطب الشعبي وبركات الأديرة والقديسين والقديسات. ورسخ من إيمانها ما شهدته من ركون أبيها نفسه ـ العالم الأزهري ـ إلى وصفاتها الطبية»

«وكانت راضية عصبية المزاج، تمارس الحب والكراهية في اليوم الواحد عشرات المرات» (ص٩٠)

هنا ــ أيضا ــ الأم ابنة شيخ من علماء الأزهر، شديدة الإيمان بثقافتها الشعبية المتوارثة التي أوضح نجيب محفوظ مصدرها بجلاء، وهو أمها. بل فسر ـ أيضا ـ سبب إيمانها الشديد بها، ما لمسته من ركون الأب (العالم الأزهري) إليها.

ولكن كيف نفسر تناقض صفات الأم، فبينما كانت في الثلاثية مستكينة، رقيقة، نجدها هنا عصبية المزاج؟!

إذا رجعنا إلى كتاب «نجيب محفوظ يتذكر»، فإننا نجده يصف الأم «كانت والدتى رحمها الله عصبية إلى حد ما»(ص١٥٣)

إذن، تتصف أم نجيب محفوظ فعلا بكونها (عصبية إلى حد ما)، لكن ضرورات رسم شخصية (أمينة) في الثلاثية استدعت أن يحور في صفاتها بما يناسب بناءها الفني، وان احتفظ بجوهر تكوينها كما هو. وهنا يمكن أن نورد أكثر من واقعة تكررت في كلتا الروايتين، بما يعكس وحدة الأصل، أكتفي بذكر واحدة: ففي «بين القصرين» خلال حوار بين فهمي وياسين حول مطالبة سعد زغلول وزميليه عبد العزيز فهمي وعلي شعراوي، برفع الحماية وإعلان الاستقلال والسفر إلى لندن للسعي إلى الاستقلال. قالت الأم «يا سيدي لكل مجتهد نصيب، فليذهبوا في رعاية الله، وعسى أن يحظوا بعطف الملكة الكبيرة

فما يدري الشاب إلا وهو يسألها في غرابة: أي ملكة تقصدين؟

ــ الملكة فيكتوريا يا بني، أليس هذا اسمها؟.. طالما سمعت أبي وهو يتحدث عنها. هي التي أمرت بنفي عرابي ولكنها أعجبت بشجاعته كثيرا فيما قيل..»

«بيد أن فهمي لم يمهلها حتى تتم تفكيرها فقال لها باقتضاب واستياء:

ـ الملكة فيكتوريا ماتت من زمن بعيد، لا تتعبي نفسك بلا طائل «ص٣٠٩/ ٣١٠) وفي رواية «حديث الصباح والمساء» حين شارك زوجها في إحدى مظاهرات ثورة ١٩١٩ «اخترقت الشوارع المليئة بالفتن وزارت ضريح سيدي يحيى بن عتب ودعت على الإنجليز وملكتهم ـ كانت تعتقد أن الملكة مازالت على قيد الحياة ــ بالهلاك الأبدي» (ص٩٤)

تأثير طاغ:

إذن، كيف أثر تكوين الأم بثقافتها تلك على الطفل نجيب محفوظ؟!

ظهر ذلك في رواية «بين القصرين» حين

أوضح الـراوي (منطقهـا) في إيصـال ثقافتها للطفل «بيد أنها لم تعثر باختلاف يذكـر بين ما يقال للغـلام في المدرسة عن أمور الـدين وبين ما لديها منهـا. ولما كان الدرس المدرسي لا يتسع إلا لقراءة السور وتفسيرها وتبين المبادىء الـدينية الأولية فقد وجـدت متسعا لقص مـا عندهـا من أساطير لا تنفصل في اعتقادها عن حقيقية الدين وجوهـره، بل لعلها رأت فيها دائما حقيقة الـدين وجوهره، وجلهـا معجزات وكرامات عن النبي والصحابة والأولياء، وتعـاويـذ شتى للوقـايـة من العفـاريت والزواحف والأمراض».

وماذا كان موقف الطفل منها؟

لقد صـدقها الغـلام وآمن بها، «ثم أنه شغف بالأساطير شغفـا لم يظفر بمثله في الدروس الجافة فكان درس أمه من أسعد ساعـات اليوم وأحفلها بالمتعـة والخيال» (ص ٦١،٦٢).

وكما كـان درس الدين هـو المدخل إلى عـالم الحكـايـات والأسـاطير، فإنـه في (مجلس القهـوة) أيضا كانت الأم تروي «لـه مـا تحفظ من حكـايـات اللصـوص والعفاريـت فيروع خيالـه إليها».وأخيرا، فإن «بين القصرين» اشتملـت أيضـا على منطلق طبيعي للحكـي، كما يـروي لكل الأطفال في العالم من حكـايات قبل النوم، وها هو (كمال) يتـذكر «مع الحسرة عهدا غير بعيد من ماضيه حين مضجعهما كان واحدا، وحين ينام متـوسدا ذراعها وهي تسكب في أذنيـه بصوتها الـرقيق قصص الأنبياء والأوليـاء« وهو ما تأكـد أيضا في روايـة «حديث الصبـاح والمساء» ختـام اليوم يتم عـادة بين يدي راضيـة فتنداح النشـوة في قلبي الطفلين (قـاسم/ نجيب وابن اختـه) على سماع الحكـايـات قبل النـوم، وتنهمـر على خيـالهما كـرامـات الأولياء وعبث العفاريت، وينغمس الواقع في دنيـا الأحـلام والخوارق والآيـات الربانية (ص٦).

ولم يتوقف الأمر عنـد سماع حكايات الأم بل امتد إلى جدتـه جليلة التي «عرفت بأنها مـوسوعـة في الغيبيات والكـرامات والطب الشعبي»، «وكـان قـاسم أحب الأحفـاد إلى قلبهـا، يغمـرهـا بقبـلاتـه، وينصت لحكـايـاتها ويصـدقهـا بقلبـه وحـواسـه (حـديث الصبـاح والمسـاء ص٤٣)

وكنتيجة لوحدتـه، كان يحضر لقاءات أمـه مع ضيفـاتها، ليرقب غـرائبهن أو ينصت إلى حكـايـاتهن «من الشخصيـات التي لا أنساهـا أيضا النسـاء اللواتى كن يترددن على البيت ليقمن بإعداد الأحجية، وأعمال السحر، كنت أرقبهن عندما يجئن إلى أمي، يجلسن معهـا، يتحـدثن (نجيب محفوظ يتحدث ص٤٩).

انظـر لفعل (أرقبهن)، فيـه انـدمـاج وكمون، حيث تكون الواجهة ساكنة، لكن الأعماق مشتعلـة، هنـا ينشط (خيـالـه)، تتساقط على مخيلته ما يسمع من كلماته، تتشكل الصور، تنطق الشخصيات، تبنى الـوقـائع، يصـدر أحكـامـا في حـدود (معرفتـه) المحدودة بأن تلك الشخصية «شريـرة» أو «خيرة»، لكـن الأم تضبط إيقـاع اندفـاعه، ليتريث ويهدأ لأن «اللـه وحده هو المطلع على الأفئدة»، وتدعوه إلى تفهم آلام الآخرين ومعاناتهم «ربنا معها ومع كل جريح».

وكما كانت (وحدتـه) تتيح له أن يحضر لقاءات أمه مع ضيفاتها، فإنها منحته امتياز

الخروج مع أمه: «كانت والدتي تصحبني معها دائما لأنني الوحيد، تصحبني في زياراتها إلى الأهل، والجيران، وهكذا رأيت كثيرا من مناطق القاهرة، شبرا، العباسية (نجيب محفوظ يتحدث ص٤٩).

ولكن، هل كان يسمح للزوجة في تلك الفترة (بدايات القرن العشرين) بالخروج وحدها؟!

نستطيع أن نستشف الإجابة من الفصل الخاص براضية (المعادل للأم) في رواية «حديث الصباح والمساء»، بعد أن تزوجت من عمرو (المعادل للأب): «واحتدم صراع بين الزوجين على السيادة، فقد أراد عمرو أن تنطوي زوجه في البيت، فلا تعبر عتبته إلا بصحبته، ورأت هي أن علمها يطالبها بزيارات دورية لآل البيت وأضرحة الأولياء. وحذرته من أن يقف عثرة في ذلك السبيل. وكان عمرو من أتباع الطريقة الدمرداشية ويؤمن بأفكار راضية وتراثها ويخشى عواقب التمادي والمغالاة، فأذن لها بالحركة مستوهبا من ورائها خيرا وبركة، مطمئنا إلى خلقها، راضيا بمهارتها الفائقة في إدارة بيته وتفانيها في توفير أسباب الفرحة له. وسارت الأمور سيرا حسنا، وما من نزاع بينهما دام أكثر من ساعات، فكانت إذا غضب حلمت، وإذا انفجرت عصبيتها تغاضى وتسامح» (ص٩٢، ٩٣).

هكذا أتاحت له هذه الزيارات الخارجية التعرف على أضرحة آل البيت والأولياء كما زودته الأقارب والجارات بزاد لا ينتهي من الحكايات، وأيقظت في قلبه الوليد مشاعر جياشة جديدة عليه، وانظر وهو يحكي عن زيارتهما لحرم المأمور، وهو يفتتح الحكاية رقم (٥) من «حكايات حارتنا» بجملة اسمية معبرة «اليوم السعيد»، وإذا الطبيعة تصفو بعد كدر، وتشرق الشمس، «وتعانق أمي مرحبة وأنا أنتظر. تلتفت نحوي ضاحكة وهي تعبث بشعر رأسي، وترفعني بين يديها فأرتفع فوق الأرض عاليا، تضمني إلى صدرها فأغوص في أعماق طرية، وأشعر ببطنها مثل حشية وثيرة ينبعث منها إلى جوارحي دفء مؤثر» وهو ينصت لحديثهما حول عفاريت القبو المضيفة تقدم لي قطعة هريسة فأتناولها. أمني النفس بحضن دافئ آخر عند انتهاء الزيارة». ويظل ينتظر ليختتم الحكاية «أتساءل متى تجيء لحظة الوداع الواعدة بالدفء؟».

أمام الكبار

نحن هنا في مواجهة تكوين طفل ينشأ وحيدا، وسط عالم من ا لكبار. يسود في محيط البيت جو من الوئام والاستقرار، يظلله حس ديني تلقائي، يقدس فيه الوالدين، وتختلط فيه قصص الأولياء والأنبياء بالحكايات الخرافية والأساطير، ويبرز فيه السحر والأحجبة. وسط عالم كهذا، كان لابد للطفل نجيب محفوظ أن يلجأ إلى (الخيال)، ليعوضه عن طفولة طبيعية وسط إخوته وأقرانه. كما قد يحدث في إحدى جلسات الكبار أن: «لم يكن عجيبا أن يشعر بأنه ضائع مهمل بين أهله لا يكاد يلتفت إليه أحد، وأنهم مشغولون عنه بأحاديثهم التي لا تنتهي. فلم يتورع عن الاختلاق في سبيل الاستئثار باهتمامهم ولو إلى حين». وعندما تورط في حكاية غريبة «أسعفه الخيال فاستردت عيناه حيويتها» (بين القصرين ص٥٢ / ٥٣).

إذن، اضطره انصراف الكبار عنه إلى

الاختلاق، (ليستأثر باهتمامهم)، وأسعفه (خياله) الخصب. كما ستكون (وحدته) بين الكبار، حافزا له (فيما بعد، كي يحكم عقله)، لاتقان وإجادة ما يؤديه، حتى ينال اعتراف (الكبار) بوجوده: «عندما كنت صغيرا كنت أحب أن أتقن أي شيء أصنعه من أجل أن أسمع كلمة استحسان. أذاكر حتى أجد تقديرا من المدرس، (أشوط) الكرة جيدا لأسمع التصفيق.. إن الاستحسان شيء مهم للنفس البشرية (مجلة المصور: عدد خاص رقم ٣٣٤١).

بين عالمين:

يبقى هنا ملمح أخير: كيف كان اصطدام (الخيال) ـ الذي صدقه وآمن به نجيب محفوظ طفلا ـ (بالواقع)؟!

كشف نجيب محفوظ عن تلك اللحظة في حكايتين من «حكايات حارتنا»: الحكاية الأولى رقم (٤٩)، في المقطع الأول يرسم لنا (بخيال) الأطفال شخصية وهمية هي «زائر الليل». وانظر لمفتتح الحكاية، الذي يقدم فيه تلك الشخصية، والحلم بها:

«أمنية كل صغير في حارتنا أن يطوف به في منامه زائر الليل.

إنه شخصية حقيقية بلا ريب ولكن مملكتها المضيئة تستقر في القلوب البريئة».

وانظر لموقف الكبار، الذين يساعدون في تشييد هذا العالم كحقيقة، ربما لتشجيع أطفالهم على الاستحمام والنوم المبكر: «في ليالي المواسم والأعياد يقولون لنا:

ـ استحم وادخل فراشك فاقرأ الفاتحة وتمن ما تشاء واستسلم للنوم فربما أسعدك الحظ بمجيء زائر الليل ليحقق لك أمانيك.

لكن الكبار لا يفطنون إلى أن الأطفال (يصدقون)، ويلازمهم (إيمانهم) سنوات طويلة، مستعينين به على كل ما يكدر صفو حياتهم، أو كي يحقق أمنياتهم:

«وتتابعت تمنياتى خلال مراحل متلاحقة من العمر. ابتهالات يزفرها القلب بين يدي زائر الليل..

ـ يا زائر الليل اغلق الكتاب وخذ سيدنا.

ـ يا زائر الليل جدد حارتنا القديمة.

ـ يا زائر الليل نجنا من الفقر والجهل والموت

ثم يصطدم زائر الليل الذي شاده (الطفل) في خياله حيا، قويا، بالواقع في (صباه) حين شاهد رجلا بالغ الروعة يتوسط موكبا فخما يشق الحارة.. «بهرنى منظره فانبعثت في قلبي فرحة لا حدود لها. وانتفض وجداني عن عقيدة راسخة» إن هذا الرجل الرائع هو زائر الليل، «وإنه جاء أخيرا استجابة لابتهالاتى في هدأة الليل».

إن الطفل يربط ما يراه في الواقع مع ما تراكم من خبرات ورؤى في ذاكرته. هنا حدث تطابق بين الرجل وموكبه وما استقبل فيه في الحارة من حفاوة بالغة. وبين شخصية زائر الليل. فالطفل يفسر ما يراه أيضا وفق ما يمتلك من خبرة. لذا هتف بصوته الرفيع «ليحيي زائر الليل!».

«وحدث ما لم أتوقعه أبدا، فقد وجم الناس، وتقلصت وجوههم كأنما اندلق في أفواههم عصير الليمون المالح وقرص أمام الزاوية أذنى وصاح بي: يا لك من ولد قليل الأدب!» وفي النهاية أوضح له أبوه السبب «إنك أحمق، أنسيت أن زائر الليل لا يجيء إلا في المنام؟!».

هنا تقابل بين عالمين، عالم الأطفال والكبار. عالم الخيال والواقع. إنهما عالمان لا يلتقيان.. الكبار يعيشون معطيات عالمهم، يرفضون أي خيال. كان الصبي صادقا مع نفسه حين هتف. لكن الكبار لم يتفهموا أبعاد هتافه. اعتبروه (قلة أدب)، وعوقب، وطرد من الاستقبال. حتى الأب، كمنتم لعالم الكبار، اعتبره أحمقا. فالخيال مكانه المنام أو داخل صدور الأطفال، ولا محل له في عالم الكبار.

حكاية أخرى تكشف التقابل بين (خيال) الطفولة و(الواقع) المعاش، هي الحكاية رقم (٥٠) من «حكايات حارتنا»، حين كان الراوي (نجيب طفلا) يسير مع والده فشاهد «جعلص الدنانيري فتوة خطير ومن أشد الفتوات تأثيرا في حياة حارتنا. يجلس في المقهى كالطود أو يتقدم موكبه مثل بنيان ضخم. وأنظر إليه بانبهار فيشدني أبي من يدي قائلا:

ـ سر في حالك يا مجنون

واسأل أبي:

ـ أهو أقوى من عنترة؟

فيقول باسما:

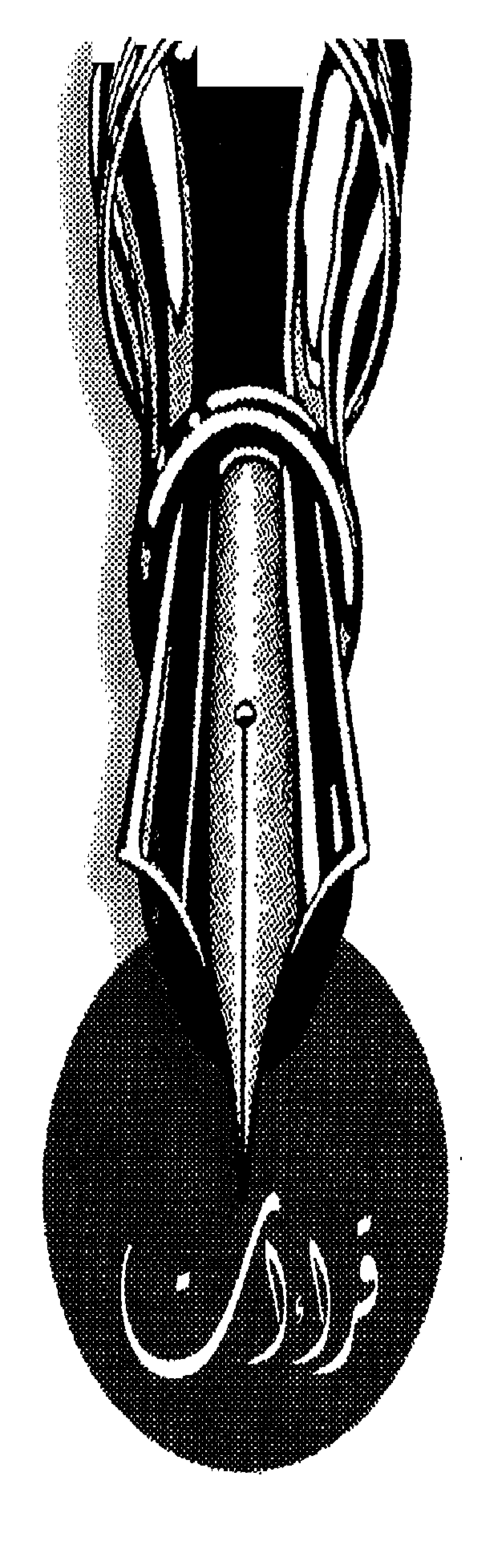
ـ عنترة حكاية أما هذا فحقيقة والله المستعان»

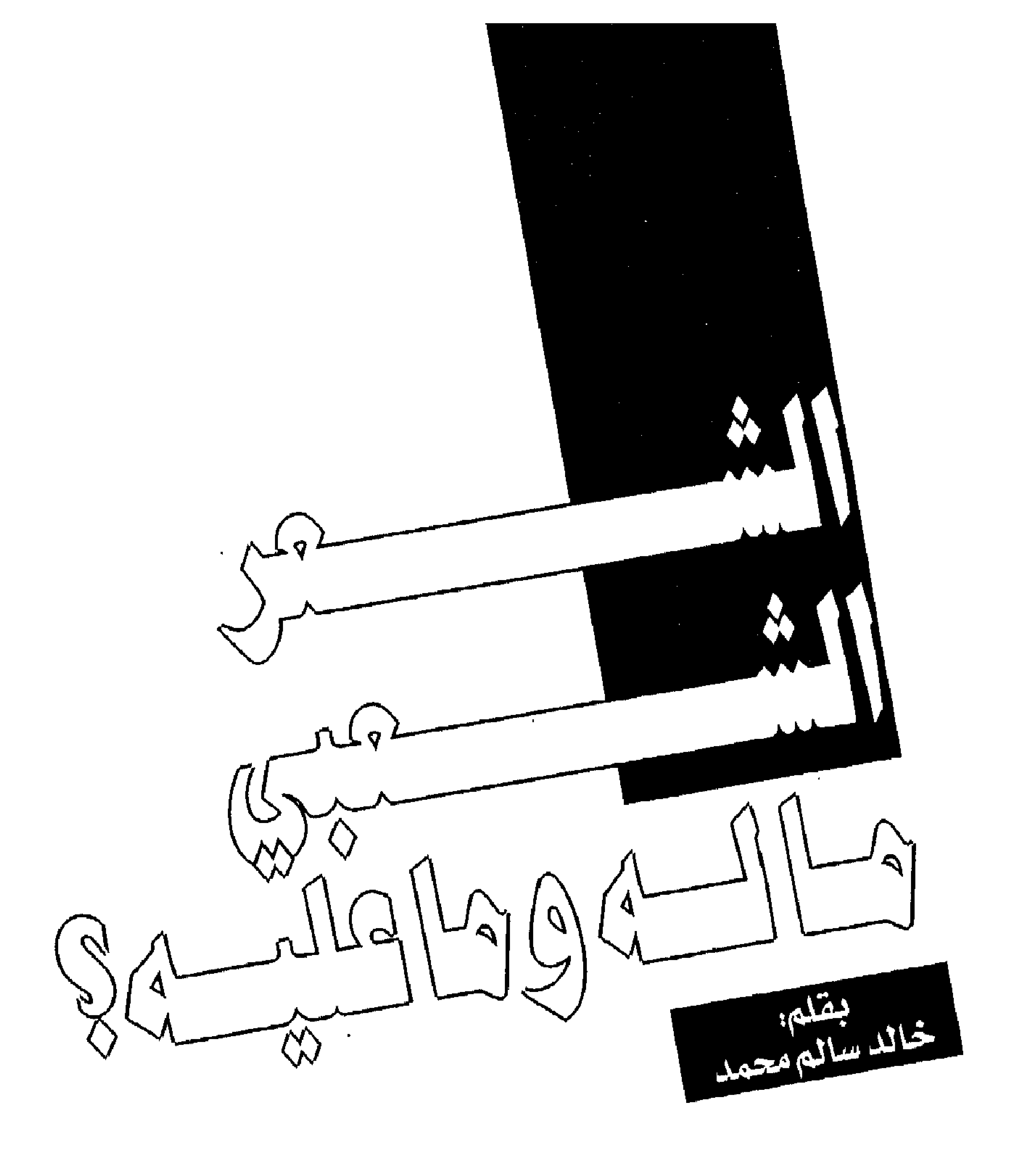
مرة أخرى نجد التقابل بين الخيال والواقع، بين عنترة والفتوة. بين خيال تجسده حكاية، لنبهر بالبطولة والشجاعة فيها، حتى إذا ما برز موازٍ ـ لتلك الصورة التي يعشقها خيالنا ـ في الواقع، ونظر الطفل إليه بانبهار، فإن الأب سرعان ما يساوي بين انبهار الطفل وبين الجنون، ويجذبه بعيدا، لأن الحكاية قد تعيش في خيالنا، وقد ننبهر بها أو بصورتها في الواقع. ولكن يبقى أن الواقع قد يكون أحيانا أقوى وأكثر شراسة من أي (خيال)، فلا يبقى إلا أن نبتعد عنه ونستعين على جبروته بقدرات الله، حتى نتجنب شره، وهذا أضعف الإيمان.!

محصلة الرحلة:

إذا كان (الخيال) كامن في دنيا الأطفال، فإن نجيب محفوظ كان يمتلك (خيالا) قويا منذ طفولته المبكرة، ولعل ظروف نشأته (وحيدا) ساعدت على تدعيم هذا الخيال، الذي تأكد وهو في السادسة من عمره، حين وجد في ابن اخته الذي كان يصغره بعام ونصف عام، أنيسا لوحدته، ومصدقا (لأوهامه وأكاذيبه). كما ساعدت الأم ـ بحكم تكوينها الخاص ـ على تنمية خياله بحكاياتها وأساطيرها، فكان لها عليه أكبر الأثر (كذلك فعلت جدته). كما أتاحت له (وحدته) أن يحضر لقاءات أمه مع ضيفاتها، وأن يذهب معها في زيارتها، بما ساعد على توسيع دائرة معارفه من الحكايات الخرافية والأحداث الواقعية، والمشاعر الدافئة. كما أثرت وحدته (إيجابيا) في استلهام (خياله) للاستئثار باهتمام الآخرين كما جعلته أكثر وعيا، وأكثر حرصا على الاستحواذ على تشجيع الكبار بإجادة كل ما يفعل.

ويبقى دور بارز للأم في دعم خياله المتوهج بحكمة الحياة، حتى لا يتسرع في الحكم على الآخرين، كما كان الأب سندا له، لحظة اصطدام (خياله) بالواقع، مبصرا له بأن التعامل مع الواقع، يستدعي تفهم أبعاده، واستيعاب قوانين حركته.


قراءات



الشعـر عـالم غـريب لا أحـد يستطيع التحكم فيه أو السيطرة عليه وجعله تحت تصرفـه في أي لحظـة من لحظـات تفكيره فالشعر ملازم للشعور والوجدان، يطرق سمع الشـاعر ولا يتشكل أمـامه صـورة ملموسة، بقدر ما يتغلغل داخل أحاسيسه وخفـايـاه، ويسري نسـائم بـاردة تحت جلـده. للشـاعر نفسيـة تتجـاوب مع كل حدث ولا تستغرب له. والشعر سواء كتب باللغـة الفصحى أم باللهجة العاميـة فهو كلام رقيق يلامس العاطفة، ويقع في القلب الموقع الحسن، ويتغلغل داخل المشـاعـر والأحـاسيس نغما هادئا، تصـاحبه رنـة عذبة مطمئنة.

كثيرون لم يكتبوا الشعر ولم يتعاطوه، ولكنهم في لحظـة من لحظـات التجلي الوجـدانى، قد يتفوهـون ببيت من الشعر يساوي ديوانا.

والشعـر قديم قـدم الإنسـان على هـذه الأرض، مرسوم في نظرات العيون، منثور فوق الشفاه، وهو جسر يعبر منه الحب إلى القلوب، يأتي من غير مقدمات يمطر سماء الشاعر بزخات قـوية من قطراته، ويتركه بعد ذلك مذهولا من المفاجأة.

والشعر مقيـاس لتقدم الأمـم ورقيها، فمن خلال عباراته تظهر الصورة المشرقة

التي يكون عليها المجتمع في أي عصر من عصوره وهو ثوب تلبسه الأمة، يطول ويقصر حسب موضة العصر الذي يولد فيه.

وقد لازم الشعر العرب منذ بداية حياتهم، فقد كان وسيلة الإعلام الوحيدة التي تنقل الأخبار وتسجل الأحداث فهو فضيلة العرب كما يقول عنه الجاحظ.

والشعر الشعبي، هو أدب له أساليبه وخصائصه ومن مميزاته البساطة والعفوية، وهما صفتان ملازمتان له وقد ورد ذكره في كتب الأدب العربي قديما. فالجاحظ في كتابه «البيان والتبيين» يدعو إلى أن نحفظ لهذه النصوص كيانها وروحها وأساليبها في التعبير.

وهناك «ابا بكر محمد بن القاسم الانباري المتوفي عام ٢٢٨ هـ يضع كتابا يسميه «الزاهر في معاني كلمات الناس».

ويأتي بعده «المفضل بن عاصم الكوفي» المتوفي عام ٣٠٠ هـ ويصنف كتابا أخر في معاني اللهجات الدارجة بين الناس ويسميه «الفاخر» وكثيرون غيرهم ممن صنفوا في أدب العامة أمثال.. الحسين بن محمد المعروف بالخالع المتوفي عام ٣٨٨ هـ يضع كتابا باسم «أمثال العامة» والسيوطي والقاضي الطالقاني الذي وضع أول رسالة خاصة بالأمثال العامية البغدادية عام ٤٢١ هـ.

وقد روي عن هارون الرشيد أنه كان يعجب بغناء الملاحين في نهر دجلة، وكان يقول لمن حوله، قولوا لمن معنا من الشعراء أن يعملوا لهؤلاء الشعراء مكانا هادئا يغنون فيه.

ومن إيجابيات الشعر الشعبي، أنه سلس رقيق المعاني قريب إلى القلوب والأسماع، يبدع فيه الشاعر صورا جميلة، ويستطيع أن يتصرف بالمفردات في تجميل معاني الفكرة. لذلك أخذ مكانته الكبرى في الأغاني الشعبية المنتشرة، وينسب إلى شوقي أنه كان يقول للشاعر الشعبي الغنائي «بيرم التونسي» «إني أخاف على مستقبل الفصحى منك يا بيرم».

وعن الشعر الشعبي قال أحد الأدباء الغربيين وهو أناتول فرانس» في كتابه «الحياة الأدبية» «الشعر الشعبي أثبت بالبراهين القاطعة إنه الشعر الأول المعبر، وإن الشعر الفصيح يأتي في المرتبة الثانية».

ومما يؤخذ على الشعر الشعبي، انطلاقته المحدودة، ومجاله الضيق فهو مقيد في حدود المنطقة، والبيئة التي يظهر فيها، لذلك فهو ليس واسع الانتشار ومفهوما فهما جيدا في سائر أنحاء الوطن العربي، نظرا لتعدد اللهجات، واختلاف تراكيب مفرداتها وصعوبة جعلها في مستوى اللفظة والنغمة من بلد إلى بلد. وفي الوقت الحاضر. أصبحنا نحس ببعض التقارب النسبي البسيط بين الفصحى والعامية، نظرا لتغلغل اللغتين بعضهما ببعض، إذ أن هناك الكثير من الكلمات العربية الفصحى دخلت إلى اللهجة العامية، نظرا لانتشار العلم وتنوع وسائل الإعلام المختلفة، واختلاط المثقفين من أبناء هذا الجيل بأبائهم وأجدادهم المخضرمين، مما كان له تأثيرٌ كبيرٌ في تحسن اللهجة العامية ونقلها من صورتها التي كانت عليها إلى صورة أقل حدة عن ذي قبل. فامتزجت بعض المفردات في إطار التقارب النسبي بينهما، وانحسرت الكلمات الأجنبية والمفردات الغريبة، لتحل محلها ألفاظ عربية فصحى، ولكن رغم كل هذا مازالت الهوة عميقة بين لهجتنا العامية ولغتنا الأم.

فنحن في المدارس والمعاهد والكليات نتخاطب باللغة الفصحى ونكتبها ونستمع إليها من خلال برامج الإذاعة والتلفزيون، ونقرأها شبه مبسطة في الجرائد اليومية، والمجلات الأسبوعية. ولكن في مجال حياتنا اليومية، وفي مجالسنا الخاصة والعامة نتخاطب بلهجتنا الشعبية التقليدية.

ولكثير من الأمم تعبيرات عامية وأخرى فصيحة، ولكن الفرق بينها ليس كالفرق بين لغتنا الفصحى ولهجتنا العامية.

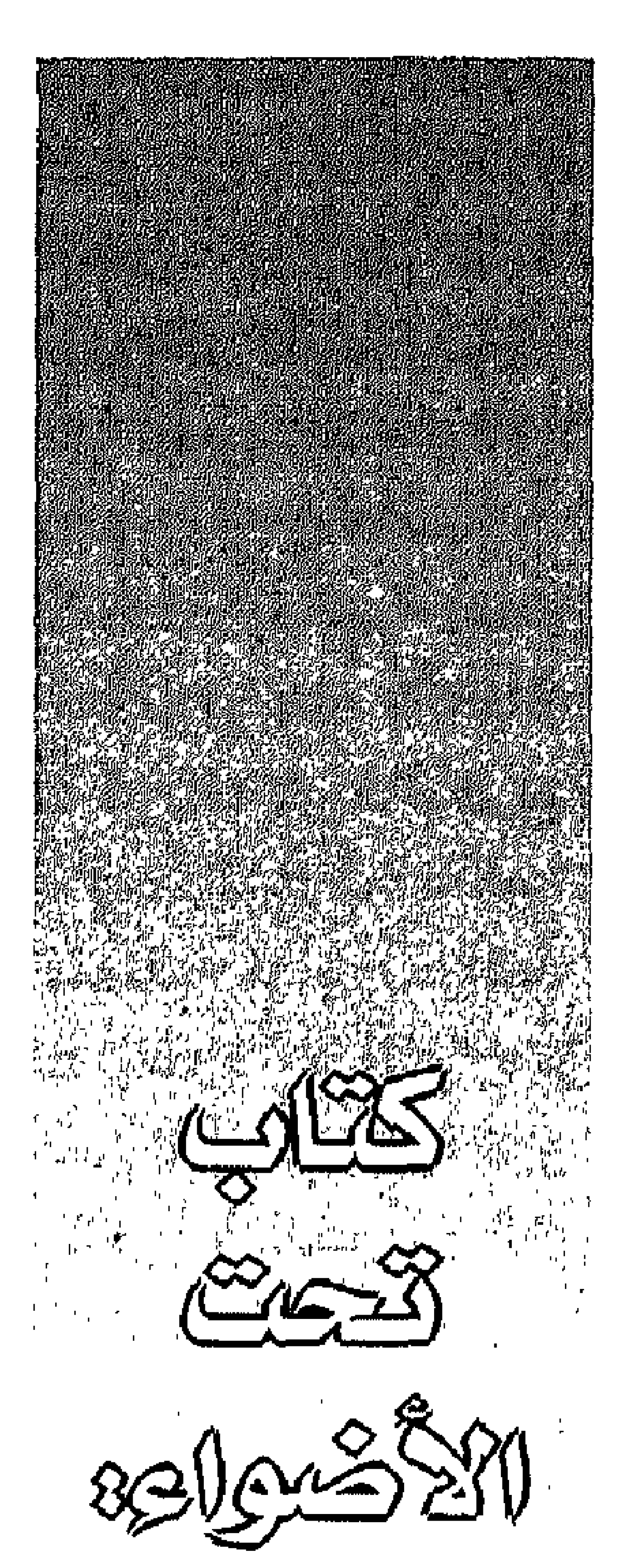
فلغتنا العربية الفصحى هي لغة أمتنا ولغة تراثنا الفكري والقومي، ولغة قرآننا وآدابنا وديننا، معيارية يحكمها معجم يضم كل مفرداتها، ونستمد منه قواعد النحو والصرف، وهي اللغة التي يفهمها العربي من المحيط إلى الخليج فهي الصرح المنيع والبحر الزاخر الذي لا تنضب جواهره ولآلئه. ولكن اللهجة العامية تختلف كثيرا في تركيب مفرداتها وتتباعد في معانيها ومدلول لفظها من قطر إلى قطر، فهي ليست لها معايير ثابتة على مر العصور والأجيال، تتجدد وتتطور حسب العصر الذي تعيش فيه، وتدخل عليها مفردات جديدة حسب متطلبات حياة الإنسان، وتختفي مفردات أخرى تكون قد أدت دورها ويستغنى عنها بظهور مفردات جديدة.

لنأخذ مثلا لهجتنا الشعبية الكويتية، هناك الكثير من المفردات التي كان يستعملها أجدادنا قديما، عندما نسمعها اليوم نحس أنها غريبة على مسامعنا ولا نفهم المقصود منها، فنحن أبناء هذا الجيل كدنا أن ننسى معاني بعض هذه المفردات وخاصة تلك التي كانت تستعمل كاصطلاحات للحياة المعيشية والاجتماعية في عصر ما قبل النفط، وأهمها تلك التي تتعلق بحياة البحر وأسماء أجزاء السفن الخاصة، بالسفر والغوص، والاصطلاحات البحرية، وهي كثيرة لا تحصى. وأسماء ألعابنا الشعبية القديمة. وكلها قد انحسرت شيئا فشيئا عن حياتنا الحاضرة، وظهرت بدلها مفردات جديدة تناسب الحياة الحاضرة، وتطورت في إطار اجتماعي جديد ولالأسف لا يوجد هناك اهتمام كبير ودراسات لهذه المفردات التي كادت أن تنقرض.

فاللهجة العامية تتطور بسرعة كبيرة، وهي مفتوحة الجوانب لكل كلمة دخيلة بمجرد أن تلوكها الألسن تصبح في فترة زمنية وجيزة كلمة عادية مستساغة، حيث لا يوجد ضابط يربطها ويحد من انتشارها، لذلك نجد أن لهجتنا الكويتية تحتوي على الكثير من المفردات التركية والانكليزية والإيرانية إلى جانب مفردات أخرى من اللغة الهندية والباكستانية والأفريقية. وقد تسللت هذه الكلمات إلى اللهجة الكويتية نظرا لاتصال أهل الكويت قديما بالهند والساحل الافريقي.

وتغلغل المفردات الغريبة إلى اللغة ليس مقصورا على اللهجة العامية فقط، فحتى لغتنا الفصحى امتزجت بها كلمات أجنبية كثيرة نظرا للتطور العلمي والتكنولوجي.

والصراع بين اللغة الفصحى والعامية سيظل قائما فلا الفصحى ستتأثر كثيرا بما يزحف عليها من مفردات غريبة كلما تطورت الاكتشافات العلمية، ولا العامية تستطيع أن تحد من الكلمات الفصحى التي تمتزج بها، كلما انتشرت الثقافة وانحسر جيل الأميين.



كتاب تحت الأضواء

أنا.. الآخر..

○ عبد اللطيف أرناؤوط

قد نلمس في المجموعة القصصية الجديدة: (أنا.. الآخر..) للكاتب الدكتور سليمان الشطي، نمطا من السرد الفني الذي تغدو فيه اللغة، بحد ذاتها، عنصرا هاما من عناصر التشكيل الفني للقصة، تتجلى أهميتها في منح النص فضاء متميزا من التعبير والتشكيل اللذين يتضافران على رسم المعادل الموضوعي للواقع المغيب وراء الرمز والتلميح والاستبطان والاسترسال في الحلم والإيهام.. وبمعنى آخر أن الدكتور سليمان الشطي يرى ويسرد ما يخطر في ذهنه بدلا من أن يقصه على شكل صور، ويسلم قلمه لضرب من التداعي الحر في إطار مكان يثير فيه زوبعة من المشاهد الاستيهامية، حيث تولد الرؤى وتنبسط ويستدعي بعضها بعضا، فلا تتماسك أي فكرة ولا تستمر في عملية السرد ولا تأخذ مداها في انسياب المسرود.

لذا قد نضطر أن نتوقف عند كل جملة نشارك فيها القاص اجتهاداته التعبيرية الرمزية، ونسعى لأن نتمثلها، ونربطها بالسياق القصصي، وقد تتعلق العبارة على ذاتها في لون من التكثيف، لتقدم رؤى منفصلة عن الواقع، في محاولة لاستعادة الواقع الهارب بالسعي إلى ما وراء، وبلغة مختزلة تملك بعض خصائص الشعر والنثر، وتتضافر في تكوين بنيتها مفردات وتراكيب هي مزيج من الموروث اللغوي، ولغة العصر الذي نعيش فيه.ولعل أبرز ما يفاجئنا به الدكتور سليمان الشطي في قصصه ذلك التقصي والسعي وراء ملاحظة الدقائق النفسية والخارجية التي تفرض حضورها في التشكيل القصصي دون أن يستدعيها السر، لكنها في الواقع تؤلف مجموعة متراكمة تسهم في آخر المطاف برسم معالم الشخصية أو الوقائع من

الداخل، وإحساس الكاتب المندمج في عمله الأدبي، حتى لتبدو القصة عنده عملية ولادة، وسعيا منه إلى البحث عن جذوره الإنسانية والقومية.. عن الأب والأم والأمة. . والمصالحة مع عالم كل ما فيه منشطر، منقسم على نفسه، عالم فقد التوحد والانسجام.

في القصة الأولى (جسد) انحياز إلى الأم التي هي رمز للأمة، والتجاء لها تعبيرا عن طفولة ممتدة إلى الكبر، هذه الأم التي (تطل السماحة من وجهها) وتمتاز بطلعة جميلة، بعدما ترك الزمن على جسدها آثارا من العذاب، مشية عرجاء وحروق في الجسد، وهدوء تقطعه انتفاضة مباغتة منها تتحول إلى ردة فعل عنيفة (لا أحد يلتفت إلى شروخ امرأة بلغت الستين) لم يسأل أحد من حولها أو من أقاربها نفسه مرة عن سبب هذا الجرح في جانب وجهها الذي يشكل خط هلال مغروس، لكن (حشرية) ـ بطلة القصة وهي ابنتها ـ تقودها إلى كشف عالم أمها السري، إنها تريد أن تطمئن على صورة نقائها، لأنها في نظرها رمز للطهارة، ويتوافر لها ذلك الاطمئنان حين تدرك أن جرح أمها أصيبت به إثر خروجها إلى السوق، حيث حشرت مصادفة في معركة حامية بين (ديكين) فنالت نصيبها من الجراح، لكن رغبة ابنتها لا تتوقف عند هذا الحد، فهي تريد أن تعرف سر جرح آخر في رأسها يبدو ناتئا كلما مشطت لها شعرها، كما تريد أن تعرف (سر ذلك الالتواء في قدمها الذي يسبب لها العرج)، هي آثار لتاريخ طويل، فالجرح الأول في الرأس كان بسبب انفجار مضخة الكيروسين وهي تخبز، أما التواء القدم، فيعود إلى زمن شبابها.. يوم كانت في السابعة عشرة، وكانت في عز جمالها يطاردها الشبان، وقد عرفت الحب في صورة شاب من شبان الحارة، اقتربت من الحائط الذي يسور البيت لتراه، وكانت صورة خالها القاسي تنغص عليها تفتحها وتطلعها إلى الحب، وما أن أطلت لتراه حتى فاجأها صوت خالها، فتمسكت بالجدار ضاغطة عليه. لكنه انهار بها وقد تهرأ من المياه، وتهاوى جسدها على مقربة من الحبيب القادم... ولا عجب فللحب ثمن محفور باق في القدم.

وتوالت عليها النكسات الصحية في آخر عمرها.. لكنها ظلت قوية الإيمان بالحياة.. إلى أن كان يوم حلقت فيه الطائرات الحربية تقصف الكويت في حرب الخليج.. فسقطت.. وكانت السقطة نهاية لحياتها.. ولا يخفى أن القصة رمزية، فالأم رمز للشعب الكويتي الآمن المطمئن قبل الغزو، وما عانى من آثار الغزو في الشهور التي استغرقها دخول المحتل، والقصة متحررة من قيود الزمان، فالوقائع التي تتعرض لها الأم أكثر امتدادا من الزمن من وقائع الغزو. والكاتب سليمان الشطي... نجح في إيهامنا أنه يتحدث عن أم عادية وقد لا يدرك القارئ العادي ذلك الرمز، فإن أدركه وجب عليه أن يعود إلى قراءة القصة ثانية ليفك مغاليقها ويكشف وراء الكلمات عوالم سحرية.. وبذلك يستطيع كشف رمز ملفع بالغموض يشع بعدد من الدلالات.

***

والقصة الثانية بعنوان: (أنا.. الآخر) وهي حكاية ظاهرها يدور حول صديقين جمعت بينهما أيام المدرسة، فالتقيا مودة وإخاء، واختلفا قيما ونظرة إلى الأمور، لم يمنع ذلك الاختلاف من استمرار الصداقة، فاستثمار الخلاف مفيد، الأول متمسك بالمثل يرى الجانب الطيب من الحياة، والآخر واقعي يعتقد أن الحياة صراع تحركه المصالح، الأول يبحث عن الخلاف ليتبين أسبابه ويعالجه، والآخر يرى في الصراع سمة من سمات الحياة (فالأشجار القوية حين تهزها الريح، تتعانق أغصانها لتتخاصم، وقد تكون جذورها في الأرض متلاحمة)، وليس إلا الشعب الضعيف

يزدحم جـذورا وأسواقا لتدوسـه الأقدام، الأول والثانى نبتا في حارة واحدة، وتوثقت صلتهما في ظـلال المسجـد، وقبسا ثقـافـة دينية واحـدة، ثم تباعـدت بينهما المشارب والأهـواء، الثانى أغـرته (خمرة الجاهليـة) فأثـار غضب والده الكفيف، وأنكـر رائحته حتى أولاده، والاستمرار بين الاثنين أصبح مستحيلا (فـاسم الإرهـاب نار حـارقة لا تسمح بعد بالجمع بين الصديقين). لا بد أن يفترقا ويصفيا الشركة التجارية التي قامت بينهما، الشراكـة تشمـل مطبعـة ومحلا للتسجيـلات الصـوتيـة، المطبعـة تـلائم الصـديق الثـانى، لكنـه يـؤثـر محل التسجيلات، وقد آثر أن يتاجر بالتسجيلات الصوتية الدينية بدلا من الأغانى والموسيقا العصريـة، كان بـارعـا في اقتناص المنفعـة، تحت ستـار الفضيلـة، لقـد استطـاع أن يسيطر على صديقه ببراعته ونجاحه، ونفخ في داخله (فتطاير غبار، وانكشفت الصورة المتوارية)، كان يقـوده إلى دروب مشبوهة، وضروب من العشق محرمـة، أدخلـه إلى عـالمه، وأوهمه أن محسنـا كبيرا يعنى بالأيتام مـن أبناء الأمة، فاجأه يومـا برجل ملتح يدعـى (رشاد الناوي) صـديق يحمل الصدقـات إلى الفقراء، كـانت شراكة تخفي وراءها مؤامرة، لا بد من ربط الرموز بذلك الـرجل الـذي أقبل على الشريكين في لقـاء الخميس، وحمل معه الحوالـة، لا بد إذا من الحسم ــ من عملية هـدم وإنشاء.. لم يعـد الصمت ممكنا، ولا يخفى أن القصـة رمزية فيها اسقـاطات واضحـة أيضا على حـرب الخليج ومـا سبقهـا من أحـداث ووقـائع، فهذان الشريكـان اللذان جمعـا في شراكتهما بين نقيضين: حسن النيـة مقـابل الشر المبطن، ولعبت بينهما أصابع النار، ليس إلا طرفي النـزاع في تلك الحرب التي قضت على الروابط الأخوية بين قطرين شقيقين بسبب طمع أحدهما.

***

في القصة الثالثة (جمل...) لم يكن الرمز مغرقا في الغموض، إن بطل القصة ذلك الأب الكهل الذي قاده ولـده إلى الطبيب بعد عجز أقعده، فنفض الطبيب منه يده، ونصحه أحد المتفـائلين قائلا: «لا دواء لـه إلا لبن الناقـة، وإن كـان لا بـد من حليـب النـاقـة، معهـا جمل).. (إن خيمة دون جمل ليسـت سوى قطعـة قماش). كـان المتحـدث ينـدفع في وصفه، بفعل كلمات قـرأها في تعليق تحليلي حـوى الظاهـرة (الجمليـة) والانتخابـات، فـالذين تبركـوا بالجمل علت أصـواتهم في المجلس السابق، كـان أبوه أليف الارتجال، حمله الجمل منذ نصف قرن يقطع به الفيافي من بلد عربي إلى آخر. وهو يحدث ولده عن رحلته، ويدرك أنه مشرف على الموت، ويذكر وصية أمه له عند رحيله (ارتحل يا بني ولا تقـاتل الأقربين، لأن تكـون البعيـد خير من القتلى الآخرين).

كـانت هجـرته من صحـراء إلى أخـرى، وكـان للحـامل والمحمـول سنـام واحـد، كـلاهما يلتصق بـالأرض، وتلـوح المدينـة لـلأب ومن خلفهـا زرقـة البحـر، المدينـة تصطفى ممثليهـا بـالانتخـابـات، تحركت رغبـة الجمل في التجـوال، اجتـاز الأروقـة والخيام، تسارع جفول الجمل أمام الخطب الرنـانة الداعيـة إلى العدالـة الاجتماعية، ثم واجـه سيـارة تعبر الشـارع فصـدمتـه، واشتعلت المدينـة بأضـواء السيـارات التي تجمعت عنـد الحادث، كـانت عينـا الجمل تنطقان بالألم، وبدا كل شيء أمامه مبهما.

قـال الأب: (لا مـوطىء لقـدم جمل في المدينة، فهـو لا يأتلف مع ضيق شـوارعها، وتعرجـات أزقتها، لأنـه ملك الفضـاء. وقد سـالت دمـاؤه وأنا أقـف عاجـزا.. وجهـد الناس في إنهاضه، فارتفعت قامته الشامخة تشق الفضـاء، لكن لحظة هيجـان دهمته.. والجمل معروف بحقده، لـذلك هرب الناس من حـولـه، لكنه اختـار سيـدا من النـاس يستقر في السدة فداسه بأقدامه.. وانهمرت

عصي كثيرة تحمي السيد الهارب، وانحشر الجمل بين صخرتين، وتلاشى الغضب فقيدوه وجردوه، ونصح أحدهم أن يذبح ويفرق لحمه على الناس، وراح صاحبه يتأمله، إنه يجسد الصفات التي يبحث عنها، وهذا هو مطلب الوالد، قيدوه بالأربطة والأسلاك ونقلوه إلى شاحنة ليحمل إلى الصحراء.. ولا يخفى أن الكاتب سليمان الشطي يرمز بالجمل إلى الإنسان الكويتي الذي حملته المدينة من الصحراء، فقيدته الحضارة، إنه رمز الجيل الأول.. جيل الآباء.. وفي القصة نقد للمدينة الزائفة التي أفسدت الإنسان الكويتي، وباعدت بينه وبين جذوره.

***

وفي الإطار ذاته يمكن قراءة قصة (كتابة على حائط مقروء) فمدير المدرسة الجديد حريص على النظام والانضباط، ما يهمه هو خضوع الطلاب، ولا يعنيه تعليمهم، وقد حول حصص التدريس إلى مراقبة للطلاب غير المنضبطين، في الصف، والساحة، وخارج المدرسة.. كان يريد أن يحصي أنفاسهم، فتحول المدرسون بأمر منه إلى مراقبين، غير أن جهوده باءت بالإخفاق، فقد كثرت الكتابات على جدران المدرسة تهاجم سلطته وتنتقد أسلوبه، فأمر بأن تنزع الجدران ويركب بدلا منها ألواح من الزجاج الشفاف حيث يبدو كل شيء واضحا، حتى الحمامات ودورات المياه، ولم يفلح أحد من المدرسين في القبض على مثيري الشغب، إلا واحدا كان أستاذ فلسفة ألف الصمت، فقد أدهشه أن يكون أفضل الطلاب عنده وأذكاهم وأشدهم نيلا للثقة عنده هو الذي يكتب على الجدران. لم يشأ أن يفضحه أو يسلمه للمدير، بل أوعز إليه بالهرب، وقام مقامه بالكتابة على جدران المدرسة. تعالج القصة موضوع التربية القسرية، وكبت الحريات في الوطن العربي، وتؤكد أن الطغيان لا يقود إلا لمزيد من التمرد والعصيان اللذين يشارك فيهما أعقل الناس، لأنهم أشد رفضا للسلطة وطلبا للحرية.

***

وفي قصة (بقعة الزيت) إسقاط واضح على الواقع السياسي والاجتماعي والنفسي الذي سبب حرب الخليج فالشيخ يروي لطلبته في حلقة المسجد قصة رحلته العجيبة عام ٤٢هـ إلى مدينة مجهولة، وما صادفه من أهوال، وقد سمع مناديا يطلب عرافا أو حكيما أو طبيبا.. (ولعل الكاتب اختار تاريخ ٤٢هـ اختيارا مقصودا) فيستجيب للنداء.. مع أنه لم يكن طبيبا ولا عرافا ولكنه صاحب تجربة، ويقاد إلى بيت الحاكم حيث يعلم منه أن ولده واثنين من رفاقه ضاعا في رحلة صيد بحرية، ثم قذفهم البحر وقد تغطت أجسادهم بقار لا يزيله الماء أو الدواء، ويحاول الشيخ إنقاذ الولد فيسقيه عشبة هندية تنعشه، ويروي الولد ضياعه ورفاقه، فقد أسلمهم هياج البحر إلى جزيرة قذفهم على شاطئها محطمين، ثم أحسوا بلزوجة القار، كانت بقعةزيت سوداء مثل تل بارز تغطي وجه البحر، ويستسلم الشيخ إلى الحلم، حيث يغدو حلم ابن الحاكم حلمه.

فقد كان هو الآخر، ذلك الولد الضائع في قار البحر وزيته الأسود، وتتبدى له وسط اللجة وبين شخصيات الحلم أمه (ميمونة).. (ها هي ذي بعد زمن طويل فصل بيننا منذ أن حملها زوجها معه بعيدا، ثم جاءت أخبار جسدها الذي توارى، وغطاه تراب قاس، لقد غاصت بعدها في وحل الحياة الذي اكتشفته ومعه العالم الآخر الذي همت فيه).

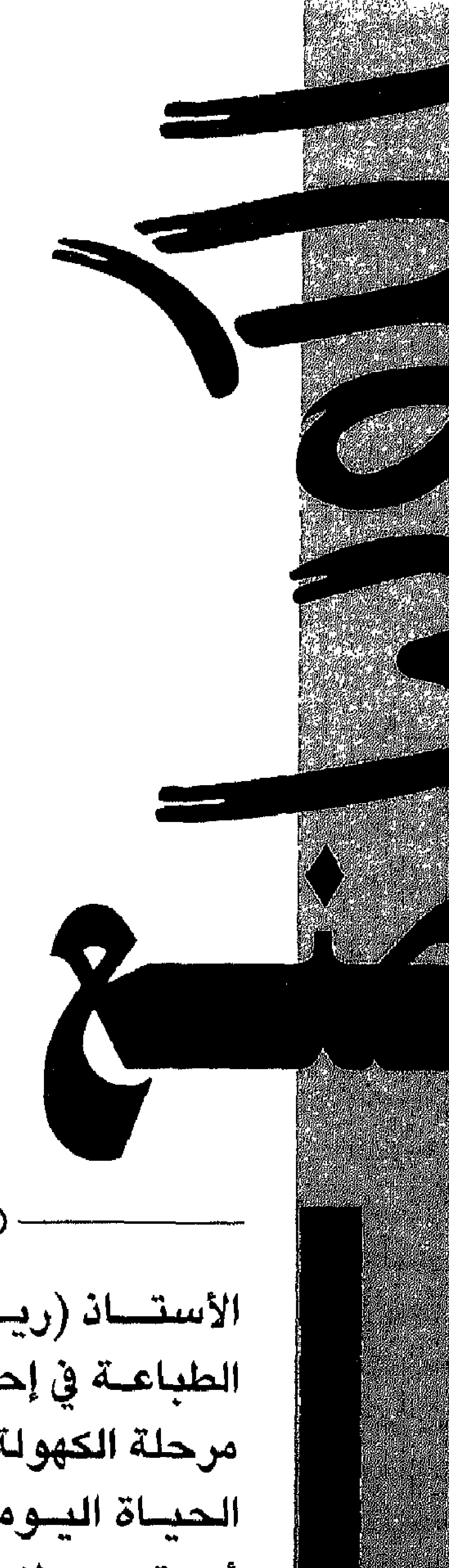
والفكرة في القصة تجسيد لماضي الأمة العربية، وانتشار هجراتها فوق الأرض معتمدة الجمل سفينة الصحراء صديق العربي. تعلم منه (الإنسان العربي) الصبر والجلد وشظف المعاناة، فقد اتحدا معا

(الـراكب والمركـوب) حتى أصبحـا عبر التاريخ شيئا واحدا، وهكذا دفعت الهجرات الأخوة إلى التفـرق ويحدوهم طمـوح لحياة أفضل، يقطعون الفيافي ويتحدون البحر، ثم تخلوا عن إبلهم سفـائن الصحراء، وامتطى بعضهم لجة البحـر، فدان لهم، إلى أن كـان صراع الأشقـاء على المكـاسب الماديـة العارضة، فكان النفط بلاء ونقمة، وسودت بقعـة الزيت السـوداء قلوبهم وأجسـامهم لأنهم تخلـوا بسببهـا عن قيمهم الموروثـة، فـاختلفـوا وتصـارعـوا.. ثم تجيء الأم لتذكرهم بالماضي، يوم كانت الأسرة العربية أسرة تشدها القيم الإنسـانية، ولم يكن ذلك الشيخ الـذي يلقي قصتـه على الأولاد في المسجـد إلا ذلك الماضي الحافل بـالقيم السامية التـي حملها الدنى، إنه رمـز للآباء وقيمهم، ومـا هذه العصابـة الخضراء التي يعصم بها رجله التي تلطخت بالقار الذي لا يزول، إلا تلك القيم السامية التي تحاول أن تـزيل ما علق بـالـروح من مطـامع ماديـة وخبث في الروح.. فـالقصة دعوة إلى الماضي الأسروي السعيـد، تلك الجنـة المشتهـاة والظـامئة التـي طرد منهـا الأولاد، وحنين يقذفك بعيـدا عنا وعما حـولك، كل مرايـانا سـوداء بسببك يا عبد السلام..

وينبعث جنون التملك في صـدر الشاعر عبـد السـلام «ديك الجن» فيشرع سيفـه ليقتل أعـز مـا يملك، لكن شبح «ورد» ظل يطـالعه ويقتلـه كل يـوم، الطلعـة الشابـة تقول له أشياء كثيرة باقيـة، كانت شهوته والتصـاقه بـالأرض يحيلانـه إلى الماضي، ويسحبـان منـه التطلع إلى المستقبل. ولا تخفي رمـوز القصـة وصلتهـا بحـرب الخليج، ومـا تحمل من لمحـات تحليليـة عميقة تلقي أضواء على واقع الأمة العربية الـراهن وضيـاعهـا النفسي، وضيق أفق أولئك الذين لم يرثوا من الآباء غنى الروح، فحقت عليهم اللعنة.

***

يحاول الدكتور سليمان الشطي أن يعيد إلى القصة دورها في إسترداد العالم المفقود، وهو يـركز على الإنسان تـركيزا ملحـوظا، ويختـار مـواد صافيـة للخلق الفني منهـا الرموز والأساطير والأحلام، وليس المهم في نهجه القصصي الحدث وخلقـه، بل إمكـانية التعبير عما وراءه.في قصصـه لـون من القطيعـة بين القصـة التقليديـة والحديثـة، وولع بتفسير الأشياء من خلال الأسطورة. ومـا يلفت النظـر جهـده في خلق أسـاليب متنوعة للسرد، فلكل قصة أسلوب يلائمها. القصـة عنـده نمط من التعبير يتجـاوز تصوير الواقع، وهي محاولة لتفكيك العالم من أجل إعادة بنائه وفق رغبات القلب، فيها فـوضى الأشيـاء والسعي إلى معـالجتهـا، واستنفـاد طاقـات اللغـة دون الخروج على قواعـدهاوموروثهـا الفني، وليست القصة عند سليمان الشطي نظاما متراتبا ومنهجية تخضـع لها الحبكـة، بل أصبح لـونـا من الاستبطـان الذي يـركز على البعـد النفسي، ويضرب في عمق الأشياء، فمن وراء الوقائع الظاهـرة حقائق خفيـة على الكاتب أن يصل إليهـا لكن بلـون من الإيهام والمواربـة، وتحطيم المظـاهـر الخارجيـة الخادعـة، والغوص في الأعماق حيث تختفـي الحقيقة وراء رموزهـا، وتتكشف للفنان مأسـاوية الـواقع، ويغدو الـزمـان والمكان رمـوزا لما وراءهما، ومـا يخفيـانـه من الفـوضى المتسترة، وما يستجـرانه من ضروب القلق العميق، لقـد تحولت القصـة عنـد الكـاتب «الشطي» إلى تحطيـم السر الطبيعي بسبـب موقفهـا المعارض للعالم، ورؤيتها الفـريدة للـوجـود، إن قصصـه محاولـة للسير في طريـق الحداثة وتعبير عن آلام ولد حـزين أرهقتـه رحلـة الضيـاع والتشرد العـربي، فخاب أملـه بأسرته، ولكنـه في الوقـت ذاته يعود من منفاه كما عـاد «أوليس» من رحلة ضيـاعـه ليدفن رأسـه في حضن أمـه التي غابت ملامحها مع الزمن وظروف الحياة...



تصنع العسل

○ د. أحمد بكري عصلة

الأستـــاذ (ريـــاض) الموظف المسئـــول عن قسم الطباعــة في إحدى الدوائر الـرسمية رجل تجاوز مرحلة الكهولة، أو كاد، ولكنه يعيش تحت وطأة الحيـاة اليـوميـة، وثقل ما تتطلبـه طمـوحـات أسرتـــه، ولاسيما أولاده الـــذين يتطلعـــون إلى مستقبل علمي رفيع.. ويمتاز إلى ذلك بخلق رفيع، وسلوك يحسده عليه زمـلاؤه، وإخلاص لأسرته ونفسـه لا نـراه في جل كبـار الموظفين أو رؤســاء الـدوائر والأقســام.. وهـو بهذا يمتـاز عن غيره، ولكنه أيضا راض عن قسـوة الحياة الناجمة عن ضعف دخله الشهري شـأنه شأن سائر الموظفين في مختلف بلدان العالم الثالث.

هكذا صورت رواية (الكوبرا تصنع العسل) للدكتور أحمد زياد محبك شخصية الأستاذ رياض الذي جمعته إدارة العمل بوداد تلك الفتاة الشابة المليحة الحسناء التي طُلقت من رجل ما، فكثرت حولها الشائعات، وطمع في شبابها كثيرون، يرغبون في المتعة الحرام، فإن عجزوا أطلقوا ألسنتهم بالشائعات.. ولكن لقاءها بالأستاذ رياض وضح الحقيقة.. فهي فتاة بسيطة، ولكنها متحررة، تحب الانطلاق، وتكره الظلم والقيود، وانفكت عن زوجها لأنه أرادها ـ بجمالها ـ مطية للوصول إلى المناصب، والحصول على الجاه.. لكن كرامتها أبت ذلك.. فهي في نظر الناس كوبرا لعينة لا ترحم، وفي نظر الأستاذ رياض كوبرا جميلة تحب الخير، وتصنع العسل والخير، وتتحدى، حين تضطر، إرادة الشر والأذى التي يمثلها الأستاذ إسماعيل مثلا.

هكذا جمع طهر النفس بينهما، لكن الأستاذ رياض يسعى للأفضل من أجل أولاده وهي تسعى للسعادة والمرح، لكن عيون الأشرار تترصدها من كل ناحية، وتضيق عليها الخناق، وتزداد تعاستها حين تعلم بسفر الأستاذ رياض في إعارة رسمية إلى اليمن، فقد فقدت بذلك الصديق المؤنس، والأخ المعين.. فماذا تفعل؟ شجعت رياضا على السفر لأنها لا تريد ـ وهذا من صنع العسل ـ أن تقف في طريق سعادة أسرته.. وفي اليوم المحدد لسفره، والأحداث تنمو على صعيدين: اجتماعي وشخصي، وتتأزم دونما إحداث عقدة واضحة، يفاجأ الأستاذ رياض بوداد تجلس قبالته، فيظن أنها على طريقه إلى اليمن، فيفرح لذلك، ولكنها تفاجئنا وتفاجىء القارىء بقولها: «ليت لي ذلك.. سأنزل بعد ساعة في المحطة القادمة» الذي يحمل خاتمة الرواية والحل النهائي للأحداث التي نمت من دون أي تأزم مثير.

الرواية هي أحدث ما ظهر في سوق الأدب السورية، والكاتب أصبح في غنى عن التعريف، فهو الأستاذ المساعد للأدب الحديث بجامعة حلب، وله أكثر من دراسة ومجموعتان قصصيتان، وقد عرفته الصحافة العربية كاتبا للقصة القصيرة غالبا ولاسيما مجلة العربي، ومجلة البيان.. والكوبرا تصنع العسل هي الرواية الوحيدة له، إن صحت هذه التسمية لها.

الرواية والحدث والموضوع

نحن أمام صورة اجتماعية تتكرر كل يوم في مختلف البيئات الاجتماعية للدول النامية أو دول العالم الثالث، التي يتنامى فيها عدد الموظفين، ولاسيما أولئك الذين يهجرون أريافهم الجميلة، ليغرقوا في وظيفة أو عمل روتيني لا يرضي طموحا، ولا يجدد حياة، ولا يرفع من مكانة الوطن أو يعززها، على الرغم من إيماننا بضرورة كل عمل، وأهميته التي لا تتجلى إلا حين يغيب صاحبه.

أما الحدث فهو بدوره مما يتكرر كل يوم، وفي كل دائرة رسمية، وإن كان قد حمل في النهاية هدفا أراد الكاتب أن يصل إليه، وهو أن الظلم الاجتماعي هدف لضعاف النفوس الذين لا يرحمون حين يتكلمون، ويسكتون حين يحصلون على ما يريدون.. ولعله أراد أن يقول: ما أكثر المظلومين في الحياة، بل ما أكثر الأبرياء الذين يتهمون بأشنع التهم، ولا تعرف حقيقة أمورهم إلا بعد فوات الأوان!.

وسواء كان الهدف هذا أو ذاك فنحن أمام صورة مألوفة، وأحداث عرضت عرضا هادئا، وهدف مما يردده الناس، ولكن الكاتب قدمه بصورة غير مباشرة من خلال عرض الحدث.

الشخصيات والبيئة

بنيت الرواية، كما أراد الكاتب، على شخصيتين رئيسيتين، هما رياض ووداد، وتنامت الأحداث هادئة في بيئة محددة، فالمكان هو الدائرة الرسمية، ولم يتجاوزها الكاتب إلا تماما، وبما لا يغني الحدث. وكذلك الزمن فقد استغرقت الأحداث الموضوعية ذات العلاقة بالهدف أياما معدودة، ما بين التعريف بعمل رياض وتنقل وداد لتستقر عند رياض أياما يحصل في خلالها على عقد

عمل في اليمن.

ما نلحظه هنا بشكل عام أنه لا تناسب بين الشخصيتين، فالمكانة الاجتماعية متباينة: وداد فتاة متحررة، ذات مظهر أنيق، وتستخدم أرقى الروائح العطرية وو.. أما رياض فرجل تجاوز مرحلة الكهولة أو كاد، يعصره شقاء الحياة اليومية، ولكنه شقاء تعقبه لذة تتمثل في إسعاده أسرته.. فهما شخصيتان تتنافران على كل صعيد.. ولا يمكن أن يتم بينهما اللقاء الذي كان، والتعاطف الذي حصل، فهي كوبرا على كل حال، ولا يمكن أن تصنع العسل إلا في الأوهام!.

العقدة والحل

نجح د. أحمد زياد محبك في عرض ما كان قد رآه أو سمع به من أحداث يتداولها الموظفون في الدوائر الرسمية السورية، ولاسيما في مدينة حلب، فاختار من الحدث ما هو مناسب، وأعاد ترتيب الأحداث بشكل قاد إلى حبكة فنية جيدة، ولكنها بطيئة التأزم إلا في المراحل الأخيرة حين أحس الكاتب ضرورة رفع حرارة الأحداث، فأوجد اللقاء بين وداد ورياض في بيت أختها وحيدين، ثم أثار وداد بما حصل عليه رياض من عقد للعمل فكأنه يريد أن يدفعنا إلى شيء من الشعور بعلاقة عاطفية قد تنمو.. لكنه قطع هذا التنامي بحماسة وداد لسفر رياض.. ثم عاد إلى تنمية الحدث من جديد حين فوجئنا، مع رياض، بوداد تجلس مسافرة أمام رياض في عربة القطار.. ليأتي الحل الذي لا ينسجم - في رأينا - مع الحدث، فهي مسافرة لتنزل بعد ساعة في المحطة القادمة.. إنه حل مفتعل يحمل روحا (فانتزية) كما يحمل الشعور بإمكان متابعة الأحداث واستمرارها من جديد حين يعود رياض من إعارته، أو حين تلحق به وداد لو أرادت.

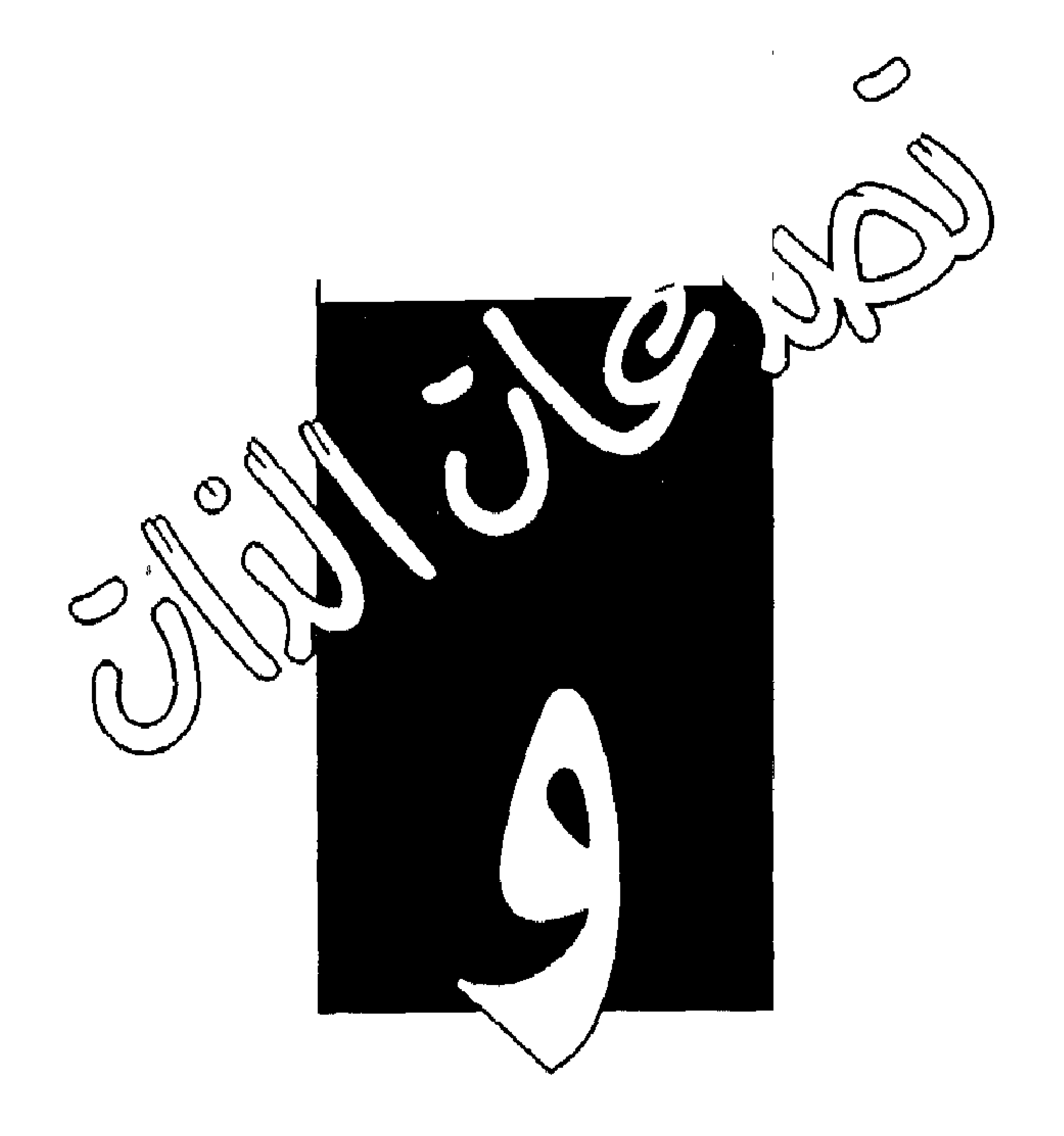
خلاصة القول: إننا أمام قصة، لا رواية، قصة توافرت لها عناصر القبول من شخصيات محددة الخصائص والخصال، وأحداث واقعية مألوفة، وهدف مناسب، في بيئة محددة مناسبة.. بل أكاد أقول: إن الكاتب يستطيع لو ضغط الأحداث، وتجنب بعض التفصيلات أن يجعل العمل قصة قصيرة.. لا كما جاءت رواية في حوالي مائة وأربعين صفحة طبعت بحرف كبير، وفراغات بيضاء ضاعفت حجم العمل!.

اللغة والحوار

وتأكيدا لما سبق أقول: إن الكاتب يمتلك لغة مناسبة خصبة سخية، ولكنه يبدو في كثير من الأحيان متأثرا بعمله في مجال التدريس والتعليم والبحث في اللغة، يتمثل ذلك في كثرة عباراته المباشرة التي ترد على لسان الشخصيات في مختلف مواقفها الحوارية، وفي استخدام مفردات تغني عنها بديلات فصاح، من مثل: عطرها الفاغم، ينفحني شذاه، حشية، الحوذي، تستل منها، رموشها الهدباء، تنم على عداء أو نفور أو ريبة، تصيخ السمع، جبال تنجاب عن صدري، تلك الأشذاء الناعمة، غناء مطعم بالشجى، يدخل العم محمود يحمل دورقا، جثمان مسجى على نقالة، عطر فاغم يتسرب إلي شذاه، وهي تميس، ترقص وتقعص، وأمضي بها إلى فناء الدار، وهي مقعية أمامي، تمشي الهوينى، يتجشأ، قشعريرة، وأعشت قبلي وبعدي..

هذا بالإضافة إلى استعمالات لغوية غير مناسبة، على الرغم من حرص الكاتب على الدقة اللغوية فهو يستعير الصداح (ص٤٥) وهو الصوت العالي، لنكهة لفافة (الكينت) ويستخدم الإرهاق للابتسامة، ويستعير الجلجلة لصوت الإنسان، وهي للرعد، وينسب القعقعة للرعد، وهي للسلاح..ويستخدم كلمة حالة بدلا من حال ص ١١٤، مثلا وتتنبهي ص ١١٣ بدلا من تتنبهي، ويتميز عن ص ١٠٢ بدلا من يمتاز من..

خلاصة القول: إننا أمام قصة، لا رواية، نجح صاحبها، لولا ما ذكرنا، في عرض صورة اجتماعية غير نادرة ولا فذة، في إطار لغوي مناسب في أكثر الأحيان، بما أوتي من بساطة ويسر، بعيد عن روح الفن القصصي في بعض الأحيان بتأثير المهنة، والتجاذب بين مختلف فنون الأدب والبحث الأدبي.



حريق الذاكرة في شعر الشاعرة اللبنانية سوزان عليوان

قراءة في ديوان «مخبأ الملائكة»

○ أحمد الدمناتي ـ المغرب

سوزان عليوان، شاعرة لبنانية متمردة على نجيمات ليلها الحزين، ولدت في بيروت ٢٨ أيلول ١٩٧٤، غرّبتها الحرب الشرسة عن وطنها الجميل والرائع لبنان، لتعيش طفولتها الجميلة والحزينة مع الألعاب والدمى في مدينة ماربيا الإسبانية بعيدة عن أزهار لبنان وحدائق بيروت، وشواطىء ومرافىء لبنان الساحرة، كما عاشت مراهقتها بكل تناقضاتها. من أحلام معتقلة، وأشجان مصادرة، وذات تحلم بأحضان الوطن وقبلة الأم الدافئة في المدينة/ العاصمة الفرنسية، الرمادية، الحزينة باريس. دخلت دون سابق إشعار بزورق مصنوع من الورد لمرفأ الغربة في جزيرة القصيدة، في هاته الجزيرة الساحرة علمتها جراح الغربة كتابة الشعر، ولقنتها الحياة قراءة شطحات الذات في فنجان القصيدة/ خارطة النفس المفتوحة على كل الأسئلة والتواقة لمعانقة كل الأمكنة. درست الصحافة والإعلام في الجامعة الأمريكية بالقاهرة، أصدرت حتى الآن ديواني شعر هما:

- «عصفور المقهى» ١٩٩٤.
- «مخبأ الملائكة» ١٩٩٦.

هاته الشاعرة تسكنها الفوضى، وتسكن القلق والغربة، تهرب في عنف فضاءات ذاكرتها بقصائد محمومة، ملغومة، مسيجة بألف سؤال ومزينة بالجرح والدمع والوجع. القصيدة عندها طفل صغير يجري ببراءة الطفولة على شاطىء قلبها الحزين ليقطف لها ورودا وأزهارا من أحداق الأمواج، ونجوما وأطيارا من أجفان الأصداف. صوفية تحترق في رماد جوانحها، تبني للأطفال بضفائرها السوداء قصائد عاشقة في بحيرة الزمن، وتغوص في بحر خان زرقته واغتال النوارس في رحم الشواطىء. تبني لنفسها باستمرار عالما شعريا يهدم معبد ذاكرتها. فتبكي الذات على شطآنها الضائعة، وتقام لأحزانها أعراس فوق شفاه الأمواج الخجولة.

١- «مخبأ الملائكة» قراءة في العنوان:

العنوان ينفتح على عدة قراءات، والقراءة العاشقة هي التي تستطيع ولوج عالمه الضبابي، والمنفلت والزئبقي. فالشاعرة لم تجد مخبأ في قلوب الأصدقاء، وفي وطنها الحبيب الذي غربتها الحرب الشرسة عنه، بل وجدت لنفسها الحزينة مكانا في (مخبأ الملائكة) لأنه الملاذ الحقيقي والاختيار الصائب، بهذا تعلن الشاعرة عن تطليقها للعالم الأرضي بحروبه ونفاقه ودنسه وقلوب أناسه المتحجرة على هذا الكوكب الحزين، لأن في هذا العالم الأرضي وقعت حروب بشعة، ودمار مهول، واغتصابات عنيفة للأطفال وهم في عز طفولتهم، وجرائم في حق الأبرياء والشيوخ، فاختارت (مخبأ الملائكة) في العالم السماوي، والتطليق (أعني تطليق الأرضي من أجل السماوي) جاء نتيجة تصادم الذات المبدعة بالواقع، هذا التصادم واللاتجانس جعلها تبحث عن بديل يحتوي أزمتها وانكسارات ذاتها، فوجدت (مخبأ الملائكة) الحضن الهادىء والجزيرة الرائعة والملاذ الآمن، في «مخبأ الملائكة» تختبىء الطفلة الشاعرة من قبح العالم ورداءة مبادئه وقيمه المزيفة الآيلة للسقوط.

٢- جرح الحنان وأحضان الأم في الخطاب الشعري:

تنفتح القصائد على أفق اللغة الشعرية المتوهجة بشروخات الذات ونزيف الذاكرة، لتعلن عن شعرية الموت البطيء للذات المبدعة، إن التخلص من بياض الورق الذي يستفز الشاعرة يجعلها تتورط في حرقة الكتابة وجدل الأسئلة، أسئلة الذات في علاقتها الحميمة مع الواقع، أسئلة النص في انفتاحه المرئي واللامرئي على الحياة.

في «مخبأ الملائكة» تبرز اللغة الشعرية في تضاعيفها المتشعبة عن مأساوية الذات المبدعة وحزنها المتوهج، وهي بعيدة عن حضن الأم الهادىء والدافىء وحنانها النادر، تقول الشاعرة في قصيدة «عطر أم»:

ثمة تفاصيل صغيرة
لا تضيع
في زحام الذاكرة
عطر أمي الحبيبة
قهوة
وخبز
جبن
وحنان دافىء
في الصباحات الماطرة

ثمة تفاصيل صغيرة هي الذاكرة (١)

تعتمد الشاعرة في هذا النص على الذاكرة الاسترجاعية لاستدعاء اللحظات الماضية من عمرها، أو تخليد زهو الطفولة الهارب. وبهاء الحياة في تلك الفترة المضيئة من حياتها، وهي تنعم بحنان الأم الدافئ الذي يجعلها من كثرة الفرح والسرور. كملاك يعيش على الأرض. فهاته الطفلة المشاغبة الشاعرة رغم انشغالاتها الحياتية المتعددة، لم تنس عطر أمها الحبيبة وهي تستيقظ في الصباح الباكر الممطر، لتهيء لها طعام الإفطار المتكون من قهوة وخبز وجبن، وتمشط ضفيرتها الصغيرة وتناولها محفظتها الملونة لتذهب للمدرسة مرة برفقة أمها، ومرة وحدها مع مظلتها التي مازالت تتذكر زخات المطر في تلك الصباحات الجميلة المطرة.

أما في قصيدة «توأم غربتي» تصبح الكتابة في هذا النص ليس فعل تطهير كما مارسه الشعراء العرب، بل فعل فضائحي، تمردي، انقلابي، يفضح أسرار الذات السجينة، ويتمرد على سكون النفس الحزينة، ويحدث انقلابا في شروخات الذات التواقة لأحضان الأم في هدأة الليل ومنفى الغربة، تقول الشاعرة في قصيدتها السالفة الذكر «توأم غربتي»:

الأم
حرمانك المؤلم. (٢)

هكذا بهذا الاعتراف الجريء، الحزين، تتعرى الشاعرة من جميع أقنعتها لتصرخ في وجه العالم، وتختصر حزنها وحنينها العنيف بذاك المقطع الشعري المعبر لأحضان الأم كملاذ لن تنساه طول العمر.

أما قصيدة «نوستالجيا» فتقول فيها سوزان عليوان:

مدي يديك
يا أمي
دعيني ألامس أطراف طفولتي
فأنا
كلي شوق
إلى عمري الذي مضى (٣).

من خلال مساءلة هذا المقطع الشعري يتبين بجلاء التحسر المأساوي العنيف على العمر الذي مضى، وعلى الزمن الطفولي الجميل ببراءته وابتساماته الحلوة والصادقة، ويتبين الحنين الصادق والعميق من طرف الشاعرة لأمها من خلال فعليْ الأمر (مُدّي) و (دعيني) ويدلان على الاحتياج الشديد للذات الشاعرة لعطف الأم وحنانها الذي أضاء طريق كل إنسان في هذا العالم.

إذن تبقى سوزان عليوان الشاعرة والطفلة المشاغبة مثل قديسة صغيرة دخلت كنائس اللغة لتمارس غوايتها وشغبها وتقتل خفافيش الغربة في ظلام الليل، وتشنق بلابل الحزن والألم في محراب القصيدة.

الهوامش

١ـ سوزان عليوان «مخبأ الملائكة». الطبعة الأولى ١٩٩٥. ص٢٣.

٢ـ سوزان عليوان «مخبأ الملائكة». الطبعة الأولى ١٩٩٥. ص٣٢.

٣ـ سوزان عليوان «مخبأ الملائكة». الطبعة الأولى ١٩٩٥. ص٦٨.



• بقلم: أحمد دوغان

صدر للأديب الناقد محمد عزام كتاب (الفهلوي بطل العصر في الرواية الحديثة) وهو يحمل الرقم الثاني عشر في قائمة كتبه النقدية الصادرة له منها: (بنية الشعر الجديد) الدار البيضاء ١٩٧٦، (المسرح المغربي) اتحاد الكتاب العرب ـ دمشق ١٩٨٧، (قضية الالتزام في الشعر العربي) دار طلاس ـ دمشق ١٩٨٩، (الأسلوبية .... منهجاً نقدياً) وزارة الثقافة ـ دمشق ١٩٨٩، (وعي العالم الروائي ... دراسة في الرواية المغربية) اتحاد الكتاب العرب. دمشق ١٩٩٠، (البطل الإشكالي في الرواية العربية) دار الأهالي ـ دمشق ١٩٩٢، أما كتابه الفهلوي بطل العصر في (الرواية الحديثة) الصادر عن دار الأهالي بدمشق عام ١٩٩٣ فإنه يقع في مقدمة وأربعة أبواب على امتداد مئة واثنتين وتسعين صفحة من القطع المتوسط.

يبين في مقدمته أن (الفهلوي هو النعت الملطّف للانتهازي) وإن (الانتهازي اليوم هو بطل العصر في الأدب والحياة وقد كان الأدباء الحقيقيون بالمرصاد لهذه الظواهر السلبية، ولهؤلاء الأبطال الفهلويين).

وفي الباب الأول تحدث الناقد عن ظروف نشأة ظاهرة الانتهازية في الأدب من خلال فصول أربعة في (تكوين الشخصية الفهلوية وسماتها) و (الفهلوي في الأدب الغربي) و (الفهلوي في أدبنا القديم) و (الفهلوي في أدبنا الحديث).

فيرى أنه على الصعيد الأدبي انعكس الموقف البورجوازي في نشوء المذهب الرومانسي لأن البرجوازية الصغيرة هي التي تجسد التناقض الاجتماعي وهي تأمل في الحصول على نصيب من الثروة المتزايدة، ومن التجارب الأساسية التي حرصت الرومانسية على تصويرها تجربة الفرد الذي يغزو العالم ويقف في مواجهته متحدياً، وبرز أدباء من قلب الطبقات الصاعدة يجسدون مطامحها

ومطامعها، حتى ليجرؤ الخادم في مسرحية (زواج فيغارو) ١٧٤ لبومارشيه على مخاطبة سيده النبيل ويستخف غوته في (آلام فرتر) بكبرياء النبلاء.

وتحت عنوان (خصائص النمط الاجتماعي الجديد) يبين أن ليس الأدباء وحدهم هم الذين وضعوا أيديهم على هذه الظاهرة السلبية في حياتنا الاجتماعية، وإنما الباحثون أيضاً.

ويصل إلى نتيجة ترى أن من سمات الشخصية الفهلوية نزوعها الحماسي المفاجىء فإذا جدّ الجد انطفأت الحماسة لأن الفهلوي لا يملك القوة وإنما هو يكتفي بالتظاهر بها ... إن الشخصية الفهلوية تشعر بالنقص ولكنها تتفاداه بالتستر عليه.

ولعل أبرز ما جسّد التأزم والتناقض هو أسطورة فاوست الذي عاش تمزقاً في نفسيته بين انتمائه للأرض أو للسماء... ويبدو فاوست غوته مثالاً للبطل الرومانسي المتمرد الذي حرّر نفسه من كل الأفكار والنظريات التقليدية وتجرّد لمنهجه الإنساني التجريبي الجديد، أما بلزاك (١٧٩٩ـ ١٨٥٠) فإنه لم يكن كاتباً بورجوازيّا وإنما هاجم البورجوازية، والسمة البارزة في رؤية بلزاك إلى العالم هي واقعيته، وهو في (الكوميديا الإنسانية) يقدم تاريخاً واقعياً للمجتمع الفرنسي، كما يرى ستاندال (١٧٨٣ـ ١٩٧٠) أن ثقافة عصر التنور والعالم العقلي هو العالم النموذجي الخالد، ورغم أن ستاندال كان وريث الرومانسية، واستفاد منها في التعبير عن التراث والتجربة فإن اسلوبه كان يميل إلى الموضوعية الجافة.... ثم يأتي أميل زولا (١٨٤٠ ـ ١٩٠٢) من الطبقات البائسة، وقد كتب روايات واقعية متجاوزاً في ذلك سابقيه فهو من زعماء (المدرسة الطبيعية) التي تدرس الشخصية في الرواية لا على ضوء تأثير البيئة، ولا على ضوء تأثير التكوين النفساني، وإنما على ضوء الوراثة، ومن أهم رواياته (بطن باريس) ١٨٧٤ وهي تصوير لأحد أحياء باريس البائسة و (الأرض) ١٨٨٨ التي تصف الرذيلة لدى طبقات الفلاحين.

ويرى الناقد محمد عزام أن هذه حكاية الصعود الطبقي في المجتمعات الأوربية وتأثيرها على النفوس والأدب، وبعد مرور أكثر من قرن ونصف على الصعود تكرر بعض المجتمعات العربية هذه الحكاية في الصعود الطبقي كما نجد لدى نجيب محفوظ في مصر، وسعد الله ونوس ووليد اخلاصي ووليد الحجار وهاني الراهب وعبدالعزيز هلال وعبدالنبي حجازي وزكريا تامر في سورية، ومحمد عزيز الحبابي ومبارك ربيع وعبدالكريم غلاب والميلودي شغموم في المغرب، فلقد جسد كل هؤلاء وغيرهم صعود البطل الفهلوي الخارج من رحم الطبقات الدنيا إلى سقوطه القيمي. ويبين الناقد محمد العزام أن التراث العربي القديم حافل بحكايات الشطار والعيارين الذين لا يبتعدون في سلوكهم وقيمهم النفعية عن (فهلويي) هذا العصر فقد عبر (ألف ليلة وليلة) عن واقع وتطلعات الإنسان العربي الوسيط، فقصص السندباد، وعلى الزيبق، وسير أبطال الأدب الشعبي والشطار والعيارون وأشباه اللصوص عوضت السامع لها آنذاك بعض التعويض النفسي..... ·

ويأتي الناقد على حديث (البلاذري) في قوله: (فلما كثر الصعاليك والزعّار وانتشروا بالجبل في خلافة «المهدي» جعلوا هذه الناحية ملجأ لهم وحوزاً وكثر

الصعاليك في خلافة الرشيد، وذكر «البغدادي» أن للجاحظ كتاباً خصصه لأمثال هؤلاء، وأسماه حيل اللصوص، ويؤكد ابن الأثير أن العيارين ظهروا في سائر المدن وعظم شأنهم كثيراً وأن الوزراء وغيرهم من أرباب الربط والحل وكانوا يقاسمونهم ويسكتون عنهم ويورد ابن الطبري أن هذه الفئات من الناس كانت ترتبط ببعض النفوذ والسلطان.

ولأن الأدب هو انعكاس للواقع، فإن هذه النماذج الواقعية من الحياة الإجتماعية قد دخلت الأدب آنذاك، فالأدب الشعبي في قصص ألف ليلة وليلة، والأدب الفصيح في المقامات، وكان (علي الزيبق) أيضاً من الشطار ولذلك سمي (بالزيبق) ولعل ظاهرة الخروج على الأسرة من قبل هؤلاء المغامرين هي تأكيد على عدم ارتباطهم حتى بأقرب الناس إليهم، الأمر الذي تؤكده قصص السندباد.

ويؤكد المؤلف في فصل (الفهلوي في أدبنا الحديث): أن ظاهرة الفهلوة ليست وقفاً على طبقة اجتماعية ولا على عصرمعين، وإنما هي وليدة كل العصور والطبقات، ولكنها أكثر استفحالاً في المنعطفات التاريخية، وفي الطبقات الدنيا التي تتطلع إلى حياة الثراء فتبيع كل شيء من أجلها، وجميع الأنواع الأدبية الحديثة ساهمت في تعرية الفهلوي والكشف عنه ففي القصة القصيرة يُعرّى انتهازيو العصر الحديث كما جاء في قصة الرجل الأثري لعبد العزيز هلال ومجموعة (دمشق الحرائق) لزكريا تامر.

والمسرح لا يقل عن القصة القصيرة تصويراً للشطارة، وتعرية للانتهازية كما جاء في مسرحية (كيف تصعد) لوليد اخلاصي، ومسرحيتي (الفيل يا ملك الزمان) و (مغامرة رأس المملوك جابر) لسعد الله ونوس.

أما الفن الروائي فقد استطاع بصورة أكثر تجسيد مطامع البطل الانتهازي ووصف ممارسته الوصولية في العالم كما جاء في رواية (أيام معه) لكوليت خوري و (باسمه بين الدموع) لعبد السلام العجيلي.

ثم يتعرض الناقد إلى الصعود والسقوط في مسيرة البطل الفهلوي في أدب نجيب محفوظ من فهلوي الجنس في (القاهرة الجديدة) و (زقاق المدق) وفهلوي الصعود الطبقي في (بداية ونهاية) والفهلوي الثوري في (ميرمار).

ويأتي بعد ذلك إلى مسيرة السقوط في عالم بلاقيم معتبراً أن بداية السقوط كانت في رواية (من يحب الفقر؟) لعبد العزيز هلال، أما احتراق السقوط فيبدو في رواية (الياقوتى) لعبد النبي حجازي، وثورية السقوط تجلت في رواية (ألف ليلة وليلتان) لهاني الراهب. وفي الباب الرابع والأخير يتحدث الناقد محمد عزام عن (جيل الظمأ إلى الصعود)....

وأول رواية تصف هذا الصعود ولكن إلى الأسفل هي رواية (جيل الظمأ) المكتوبة بالفرنسية للروائي المغربي (محمد عزيز الحبابي) أما رواية (الطيبون) لمبارك ربيع المغربي أيضاً فتمثل ملحمة السقوط البورجوازي بعد مرحلة الحيرة والضياع.

وفي خاتمة المطاف يرى في رواية (جزيرة العين) للروائي وكاتب القصة المغربي (الميلودي شغموم) ... أنها تعطي انطباعاً عاماً أشمل عن السقوط الذي يتردى فيه الواقع.

مروان قصاب باشي / رحلة الحياة والفن

حوار بين الكلمة والصورة

لقاء بين الفن التشكيلي والرواية

- عبدالرحمن منيف: ثمة ضرورة لانفتاح أدوات التعبير المتعددة على بعضها
- نزيه خاطر: وجوه مروان تختزل الحالات والأشخاص
- مروان قصاب باشي: الضمير الذي تنضح به اللوحة هو الأهم!
- يورن ميركيرت: قراءة مروان تنبع من تأثره بالتعبيرية الألمانية وحفاظه على جذوره الشرقية.
- أنطون مقدسي: الطريق إلى المعنى أهم من المعنى ذاته!

● دمشق: علي الكردي

في أمسية من أماسي دمشق الثقافية الدافئة، جمعت «غاليري أتاسي» نخبة من المثقفين السوريين والعرب حول الفنان التشيكلي السوري المهاجر «مروان قصاب باشي»، حيث تحولت المناسبة إلى مناسبتين الأولى هي: توقيع الروائي عبدالرحمن منيف كتابه «مروان قصاب باشي/ رحلة الحياة والفن»، والثانية هي: ندوة حول «التجربة الذاتية والفنية لمروان قصاب باشي» شارك فيها: يورن ميركيرت «مدير متحف برلين للفن الحديث»، والناقد التشكيلي اللبناني نزيه خاطر، والمفكر أنطون مقدسي، إضافة إلى عبدالرحمن منيف، ومروان قصاب باشي.

لأهمية هذه الأمسية، نلقي الأضواء على أهم ما جاء فيها:

كتاب عبد الرحمن منيف، هو حوار بين الكلمة والصورة، يحاول من خلالها الروائي عقد الصلة بين الرواية والفن التشكيلي، ليسدّ نقصا «من جملة النواقص في المشهد الثقافي العربي».

يحاول صاحب «مدن الملح»، الذي يمثّل تجربة معجونة من عرق وتعب، بكتابه عن مروان، الالتحاق بالفنون التشكيلية، فيحدثنا عن رجل ارتحل من مكان إلى مكان، حيث تشكّل تجربته اختزالا لرحلة الإنسان العربي في بحثه عن الآخر (الغربي).

قراءة المحاولة، لا تنفي بأية حال صعوبة الحوار بين الكلمة والعين، ولا تنفي صعوبة الانتقال من الكلام إلى المرئي، كي يصل بنا إلى هذا الشيء الحقيقي، الذي هو أيضا مثال.

عن علاقته بمروان قصاب باشي قال منيف: "تعود صلتي بمروان للعام ١٩٥٦، حيث التقينا في شتاء ذاك العام، وكنا متورطين في السياسة، كنا نبحث عن احتمالات متعددة، وكلّ منا يبحث عن لغة تعبير خاصة به، هو اختار لغة الفن أسلوبا، وأنا اخترت الرواية، والآخرين اختاروا دروبا أخرى.

تعرّفت على أعمال مروان، لأول مرة في محترفه الصغير في شارع بغداد، ثم وبعد انقطاع طويل التقيت به في مطلع السبعينيات في معرضه، الذي عاد به إلى دمشق، وقد فاجأ حينها الكثيرين للنتائج التي توصّل لها، وقد أعجبت بأعمال مروان، ومن ذاك التاريخ بدأت أتابع أعماله، وأتابع تلك النتائج التي توصّل لها.

لم يكن بذهني إطلاقا، أن أتصدى للكتابة عنه بوصفي روائيا، لكنني وقعت تحت إغراء كبير من خلال تجدد علاقته بمدينة دمشق، وزياراته المتتالية لها، ومن خلال زياراتي لبرلين أيضا، حيث كنا نلتقي، ونتحاور، فاكتشفت ضرورة خلق الأواصر والعلاقات بين أدوات التعبير المختلفة، لفتحها على بعضها، واكتشاف الصلات التي تغني من خلال التفاعل فيما بينها، أي لم أدخل عالم مروان كناقد، وإنما كروائي يقدم قراءة لأعماله، ومن هذه الرواية رأيت أن بالإمكان إقامة جسر بين الرواية والأعمال الإبداعية الأخرى، وتحديدا بين الرواية والفن التشكيلي.

بعد محاوراتي الطويلة مع مروان، واطلاعي على معظم أعماله، وزياراتي المتتالية لبرلين لاستكمال المعلومات، توصّلت إلى كتابة نص، يتناول مرحلتين من حياة مروان.

(المرحلة الدمشقية، والمرحلة البرلينية)، وباعتقادي - أضاف منيف - المناخ السياسي الذي كان سائدا في الخمسينيات أثّر في تكوين مروان في مرحلته الدمشقية، في حين ساهمت عوامل أخرى كثيرة في التغيرات التي طرأت على أعمال مروان في مرحلته البرلينية".

حول العلاقة بين الكلمة والصورة قال عبدالرحمن منيف: "العقلية العربية عقلية سمعية، وبالتالي العين عندنا قاصرة، أو غير مدربة بشكل كاف، ربما بسبب الثقافة الشفوية التي سادت في المنطقة الصحراوية لزمن ما .... مع ذلك، الفن الزخرفي الإسلامي، خلق مقاييس أخرى غير المقياس الأوروبي، وربما في ظروف معينة في القرون الوسطى، انحسر التعبير (الشكل). من ناحيتي حاولت أن أقدم شهادة حول علاقة الكلمة بالصورة — في هذا الكتاب - اعتمدت على كمّ كبير من المتابعة — لا تخلو من أدب بالطبع — لعقد الصلة بينهما، وقد بذلت أقصى جهد ممكن، فإلى أي حدّ نجحت في محاولتي هذه،

فهذا متروك للآخرين كي يحكموا عليه ".

نزيه خاطر/ الحضور من خلال الوجه

تحدّث الناقد التشكيلي نزيه خاطر عن أهمية مروان الحياتية والفنية، معتبرا معرضه الاستعادي مناسبة للاطلاع على المسار الفني لمروان المقيم في ألمانيا منذ ثلاثين عاما، وعلى تطوّر مواضيع أعماله ـ التصويرية والغرافيكية ـ لأن مروان على حدّ تعبيره يختزل حياته بفنه، وحضوره من خلال الوجه الذي يرسمه يلتقي فيه مع كبار الفنانين الأوروبيين، وربما يرتبط بالصدفة بالأيقونة البيزنطية وبعالمنا، عالم سورية والمنطقة التي نعيش فيها، وبرأيه لا يرسم مروان وجها محددا، وإنما كل الوجوه، لأنه يختزل الحالات والأشخاص لتعبرّ في النهاية عن حالة إنسانية كضمير، وكتراكم لا نهائي وهذا الأمر توضح له كما قال: " من خلال قراءة كتاب عبدالرحمن منيف عن مروان ".

ربما صدفة، أن مروان أخذ صورا فوتوغرافية لمراحله المتعددة، لذلك، فمتابعة تحولاته ـــ عبر الصورة ـــ من حالة إلى حالة يكشف لنا كيف تصبح هذه الحالات لا تشبه أحدا، إنها تتراكم كبقع لونية، وتصل إلى رسم إنسان نموذجي، كأنه أيقونة للإنسان الحديث.

وبرأي الخاطر: بدأ مروان كروائي، ولكنه مع الزمن، ومع امتلاك أدواته، ونظافة ألوانه، أخذ يميل إلى الكلام عن طقوسية اللون، لذلك فهو يعمل كثيرا بمادة «الزيت» التي يقول عنها: " تشبه البخور في الكنيسة ".

حول تأثيرات الغرب، ولاسيما المدرسة التعبيرية الألمانية على فن مروان، قال الخاطر: "إن مروان له حضوره القوي في برلين، وفي كل المدن الأوروبية، ولكن جذوره قوية في تربته الشرقية، وهجرة مروان الطويلة هي هجرة البحث عن الذات، وهو في اللاوعي يحمل الخشية، أو الخوف، خوف الضحية ".

اطلاعي على تجاربه المختلفة (مائيات، رسوم، زيتيات ....) بالإضافة إلى الكتب والوثائق التي قرأتها عنه تسمح لي بالقول: "إنه ينتمي إلى الحالة الأوروبية في ألمانيا، وربطا للخيال بالتقنية، ومن هنا يمكن لنا تفسير الصورة الواحدة التي تتكرّر ـ عند مروان ـــ وتتراكم دون أن تكون ذاتها ".

الضمير في اللوحة

تعليقا على ما سمع، وخاصة حول مدى تأثره بالمدارس الغربية قال الفنان مروان قصاب باشي: "لعل ما قصده نزيه، أن لوحتي رغم أنها أوروبية من حيث التقنية إلا أنها تحمل شيئا غريبا، ولعل هذا الشيء الغريب هو الروح الموجودة في اللوحة، حيث لم يأخذ أحد من الفنانين الأوروبيين الرأس كضمير، وكوضع لحياته يتكرّر من حيث (البناء، التصوير، العمل الهندسي) ".

النقّاد في الغرب اعتبروا أن تكرار الوجه في لوحاتي هو أحد صفات الشرق، من حيث الماهية، إذ ثمة اشعاع روحي تبثه اللوحة، وهي بهذا المعنى (فن قومي)، لأن التكرار يشبه حلقات الذكر عند الصوفية، تدور بالروح والجسد على لولبية، وهذا واضح عندي في العملية البنائية، وفي هندسة اللوحة وهذا مبني على تجربة كبيرة، وبرأيي، الفكرة التي تقول: «إن الغرب غامض والشرق واضح فكرة خاطئة تماما، فالحضارة العربية هي حضارة مركبة، وهي تنوّع في الغموض، والدليل هو (الظاهر والباطن) عند الصوفية».

الفن معقد جداً جداً، ومسألة الدخول في الكلمة أو الجملة أو النغم، أو اللوحة بالنسبة للمتلقي تعتبر نعمة إلهية، وإذا لم تتوجد نعمة التذوق عند البعض فهي مشكلة حقيقية لهم، والسعادة المطلقة بالنسبة لي عندما أنهي لوحة وأعرف أنها بمثابة جواب على فترة معينة أعيشها. الخلق الإبداعي له ثمن غال جداً، لكن العمل الفني ــ ولو بسوداويته ـ يقدم الأمل.

يورن ميركيرت*
مروان والتعبيرية الألمانية

رجل المتاحف البرليني، يورن ميركيرت ركّز على المسيرة التاريخية والإبداعية للفنان منذ إقامته في برلين، حيث شكّل برأيه حالة ثقافية وتشكيلية مبدعة، تتمتع بفرادة خاصة، تكثف حالة التفاعل بين الوجداني والتقني، ففي الوقت الذي تأثر فيه مروان بأعمال التشكيليين الألمان وخاصة المدرسة التعبيرية الألمانية، فهو حافظ من الناحية الروحية على جذوره الشرقية مما منح لوحته هذه الفرادة، وهذه الروحانية التي ظلت غامضة بالنسبة للألمان، وأشار ميركيرت إلى دور مروان في إغناء المدرسة التعبيرية الألمانية، والحفاظ عليها من خلال تعامله مع الخامة واللون، والفكرة التصويرية سواء في مكوّنات العناصر التي يرسمها أو في روحية الحياة التي يبثّها في شخوصه ــ كشخوص تحويرية تجريدية ـ تقوم على خدمة الأسلوبية التعبيرية التي أجادها، وحافظ عليها.

الطريق إلى الفن
أنطون مقدسي

أنطون مقدسي، الذي ظل صامتاً طوال الجلسة قال في نهايتها بشكل مقتضب: "الفلسفة بالدرجة الأولى، هي البحث عن معنى، وأنا عندما أنظر إلى لوحة أبحث عن معناها، وفي كلمة سريعة، ما رأيته في هذه اللوحات هو: تركيز مروان على الإنسان، وهذا طبيعي، لأن الإنسان بما هو كذلك، أي بوصفه يعاني أمام زحف الآلة والاستهلاك في هذا العصر.... لاحظت في بعض اللوحات الروح التحليلية التي يحاول من خلالها مروان أن ينفذ إلى كل العناصر. الطريق إلى معنى، أهم من المعنى ذاته... هذا هو الفن".

كل الأدب والمعرفة تتحدث عن الإنسان المسحوق، لكن الأهم: كيف يمكن التعبير عن هذا الإنسان المسحوق فنياً؟!

علّق نزيه خاطر في نهاية الأمسية بالقول: "كلام مقدسي هام جداً، لأنه يربط أعمال مروان بالحضارة الحديثة، وباعتداء الآله على الإنسان، وهذا بتقاطع مع العنف في مسرح «آرتو»، والعبث في مسرح «بيكيت»، ويدفعنا إلى الحديث عن إنسان بوصفه محاولة للتطهّر القصوى".

الفن هو إعادة بناء للذات، والوقوف عند الوجه في أعمال مروان هي حالة من التطهّر في عالمنا الحديث الذي يضج بالعنف والحروف والشعارات المتطرفة.

إننا أمام الإنسان ـ الضحية، المعتدى عليه، والفنان يعيد تكوين المجتمع على أكتافه في أواخر هذا القرن، عصر الفضاء، والصور المصنعة أو المبتكرة.

الفن الكبير هو الفن الذي يخربط ما هو قائم، وبعض الفنانين العرب المهاجرين، الذين عادوا إلى بلادهم يريدون أن يخربطوا ما هو شائع، كي يعيدوا انتاج حضارة عربية حديثة توازي فن القرن الحادي والعشرين!.

الهوامش:

* مدير متحف برلين للفن الحديث.

رسالة المغرب

مؤتمرات، لقاءات ومعارض ...

● المغرب: من صدور نور الدين

يمكن القول إن الدخول الثقافي بالمغرب، وعن هذه السنة بالذات، قد انطبع بعقد مؤتمرات، لقاءات ومعارض .... إضافة لأحدث الإصدارات، سواء تلكم التي ظهرت بالمغرب، أو بين بيروت/لبنان، والدار البيضاء/المغرب... هذه الحركية علامة دالة عن مسار الثقافة المغربية الحديثة، والتي برغم عثراتها، فإن ما يسمها تأكيد الذات وترسيخ الفعالية...

بخصوص المؤتمرات، انعقد المؤتمر الثالث عشر لاتحاد كتاب المغرب بالرباط بين ٢٦/٢٧ أكتوبر، وذلك في ظروف جد دقيقة، خاصة وأن الاتحاد كمنظمة تكاد تحوي ما يقرب من (٥٠٠ عضوا)، تمكنت من الاحراز على صفة النفع العام بعد أن طالبت بها غير ما مدة... مثل هذه الصفة ستخولها إمكان الاعتماد الذاتي المادي، على مستوى النشر واللقاءات المغربية العربية، أما الظرف الثاني، فيتمثل في إقبال المغرب على تجربة انتخابية جديدة لا يراهن على شفافيتها...

ويحق القول بخصوص المؤتمر، إن رئاسته قد انتقلت من شاعر إلى شاعر، من: «محمد الأشعري» إلى «عبدالرفيع جواهري».. علما بالغياب الكبير لفئة واسعة من أعضاء الاتحاد، وهو غياب يعكس الرفض شبه المطلق للطريقة التي تدار بها انتخابات المكتب المركزي.... على أن من أهم الأحداثات الجديدة في تركيبة المجلس، إنشاء لجنة إدارية مركبة من قدامى رؤساء الاتحاد، إلى أعضاء فاعلين في الاتحاد، وقد ختم المكتب القديم نشاطه بإصدار عدد جديد من مجلة «آفاق» التي يصدرها الاتحاد، حيث طغى على موادها الفكري....

على أنه وفي انعقاد المؤتمر، منحت جائزة اتحاد كتاب المغرب للأدباء الشباب، وذلك في الأجناس الأدبية التالية:

١ـ القصة، وفاز فيها: «عبدالمجيد شكير»

٢ـ الرواية، وكانت من نصيب «حسن رياض»

٣ـ الشعر، وأحرز جائزته: «عبدالهادي السعيد»....

على مستوى اللقاءات زار المغرب المفكر: «روجيه غارودي»... وذلك بعد جولتين عربيتين بين سوريا ومصر.. وكان متوقعا أن يستقبل في عدة مدن مغربية، لولا أن ظروفا حالت دون ذلك، حيث عقد لقاءه محاضرا في جمهور غفير بالدار البيضاء، كما وقع كتابه في ترجمته الثالثة بعد صدور واحدة بمصر، وثانية بسوريا، وأما الثالثة ففي المغرب، وقد أشرف على انجازها قسم الترجمة بجريدة «الزمن» .... تحت إشراف استاذ الفلسفة «محمد سبيلا» «الأساطير المؤسسة للسياسة الإسرائيلية».

أما المعرض الدولي للكتاب، والذي ينظم بالمغرب كل سنتين، فإن دورته الراهنة ستمتد من ٨ نوفمبر إلى ١٧ منه بالدار البيضاء، وكالعادة تحضرها دول عربية وأجنبية، عارضة أهم إصداراتها، إلى جانب الجناح الخاص بتقنيات الطبع الحديثة، ويوازى المعرض بأنشطة ثقافية....

وبخصوص أحدث الاصدارات التي ظهرت بين أكتوبر/نوفمبر، فيحق الإشارة إلى ما يلي:

● في الرواية:

١ـ «أوراق» رواية «عبدالله العروي» في طبعة ثانية.

٢ـ «غدا تكتمل الحكاية» رواية «نور الدين وحيد».

● في القصة القصيرة:

١ـ «هنا طاح الريال» لـ «محمد صوف»

٢ـ «مشارف التيه» لـ «ربيعة ريحان»

٣ـ «بائعة الورد» لـ «محمد زفزاف»

● في الفكر والنقد الأدبي:

١ـ «مفهوم العقل» لـ «عبدالله العروي»

٢ـ «التشابه والاختلاف» لـ «محمد مفتاح»

٣ـ «العين والإبرة» لـ «عبدالفتاح كيليطو» ... ترجمة «مصطفى النحّال»

٤ـ «أوراق» دراسة وتحليل لـ «صدوق نور الدين»

إضافة إلى كتب من تأليف أدباء عرب صدرت بين بيروت والدار البيضاء، نذكر منهم: «علي حرب، عبدالله الغذامي، سعيد السريحي، رينيه الحايك، ونور خاطر»....

لوحة الغلاف للفنان الكويتي
صفوان الأيوبي